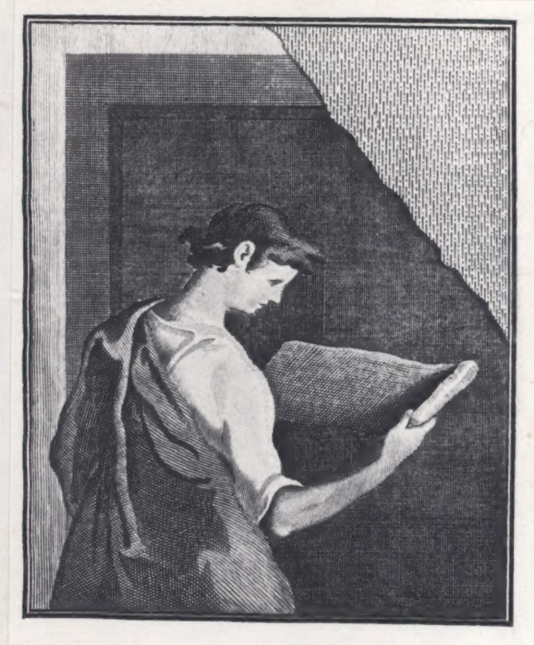
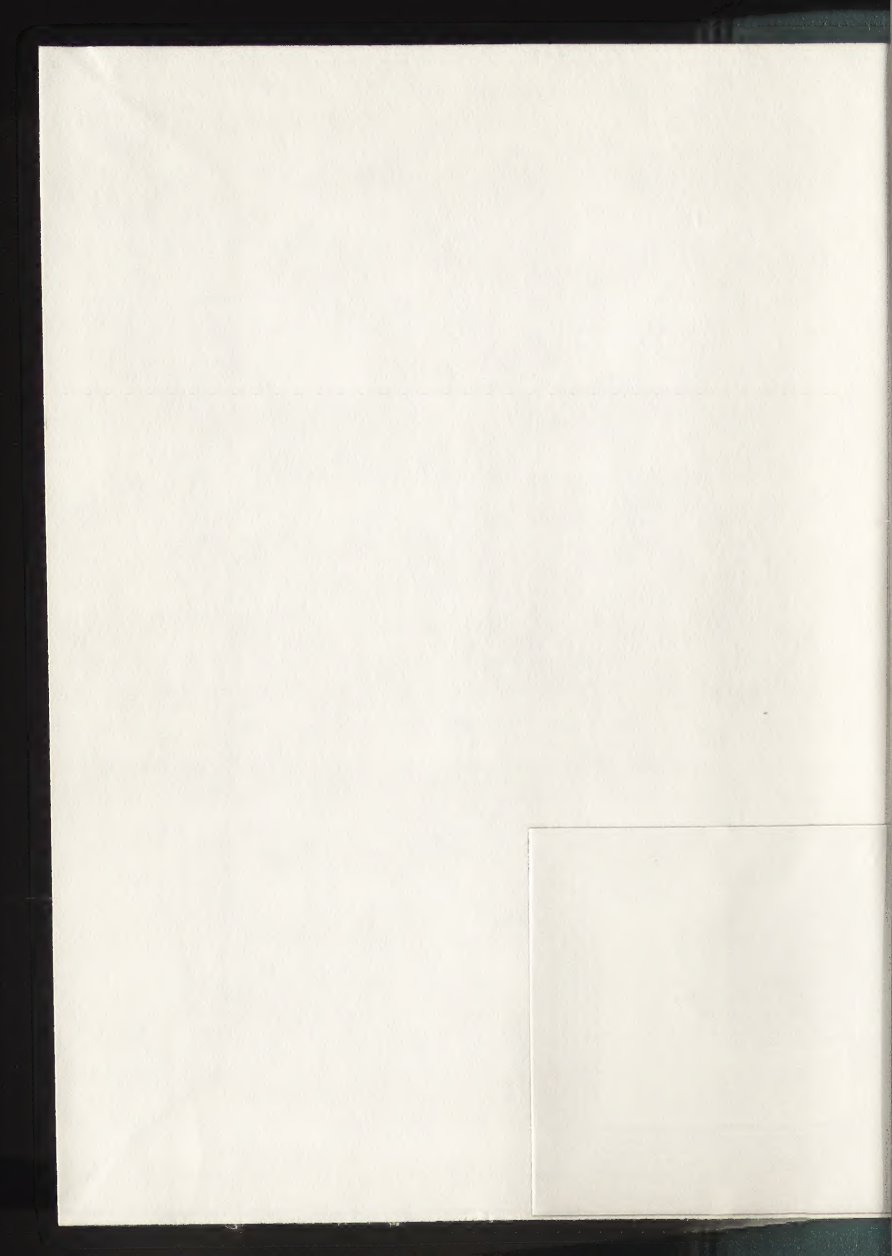
GETTY
MUSEUM





LE MAITRE DIT DE FLEMALLE
(Robert CAMPIN)

DU MEME AUTEUR :

1891. **ODILON REDON**, étude critique et catalogue. Bruxelles, Deman.

1899. **NOTES SUR LES PRIMITIFS ITALIENS. SUR QUELQUES PEINTRES DE TOSCANE.** Bruxelles, Dietrich; Florence, Alinari.

1900. **NOTES SUR LES PRIMITIFS ITALIENS. SUR QUELQUES PEINTRES DES MARCHES ET DE L'OMBRIE.** Mêmes éditeurs.

1903. **NOTES SUR LES PRIMITIFS ITALIENS. SUR QUELQUES PEINTRES DE SIENNE.** Mêmes éditeurs.

1908. **HISTOIRE DE L'ART.** Syllabus pour un cours en soixante leçons. Louvain.

1911. **LES ARTS ANCIENS DU HAINAUT.** I. Conférences. II. Catalogue. Bruxelles, Van Oest.

1914. **L'ENIGME DU MAITRE DE FLEMALLE.** Liége, Edition Wallonia.

1923. **LA BELGIQUE, TERRE D'ART.** Paris, Edition de la Vie technique.

1926. **LE MAITRE DIT VAN DER WEYDEN : ROGER DE LE PASTURE.** Bruxelles, Kryn.

1930. **ROGER DE LA PASTURE. VAN DER WEYDEN.** Paris, Van Oest.

LES GRANDS MAITRES

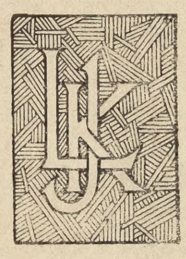
Le Maître dit de Flémalle

(Robert CAMPIN)

PAR

JULES DESTRÉE,

Ancien professeur de l'Histotre de l'Art à l'Université Nouvelle de Bruxelles
et à l'Ecole Normale de Charleroi.
Ancien Ministre des Sciences et des Arts.
Membre de l'Académie Royale de Belgique, etc.



1930

Bruxelles
L. J. KRYN

Paris
A. PERCHE

Imprimé en Belgiqne.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES PLANCHES

(Les planches se trouvent à la fin du volume.)

14. Adoration des Bergers (Dijon, Musée).
15. La Vierge à l'écran d'osier (Londres, Nat. Gallery).
16. Portrait d'homme (Berlin, Musée).
17. Mariage de la Vierge (Madrid, Prado).
18. La Salutation angélique (Paris, Louvre).
19. Vierge dans un intérieur (Leningrad, Ermitage).
20. Vierge dans un intérieur (Turin, Musée).
21. La Vierge au donateur (Aix, Musée).
22. La Trinité (Louvain, Musée).



LE NOM ERRONÉ

On a pu dire justement que le Maître dont nous allons nous occuper, un des plus grands, était un peintre du XVe siècle, baptisé au XIXe, — et encore mal baptisé.

Pour comprendre comment pareil phénomène a pu se produire, il faut se rappeler, d'abord la magnifique efflorescence de l'art flamand au XVe siècle, ensuite l'injuste discrédit dans lequel tombèrent aux siècles suivants les œuvres de cette époque. Faute d'historiens ou de critiques contemporains, faute de signatures sur les tableaux ou de documents d'archives probants, on se trouva, au XIXe siècle, fort embarrassé devant la masse de peintures anonymes de mains évidemment diverses, auxquelles la tradition

appliquait au petit bonheur quelque grand nom dont l'éclat n'était pas tout à fait effacé : Van Eyck, Memling ou Durer.

Pareilles attributions étaient très sujettes à caution. Lorsque les Primitifs revinrent en faveur, on désira en savoir davantage, et la facilité des voyages, la comparaison par la photographie et les expositions rétrospectives, permirent aux critiques et aux savants de rapprocher certaines œuvres, de constituer autour d'une œuvre type, des groupes auxquels, faute de mieux, on donna un nom provisoire, généralement déduit de l'œuvre la plus caractéristique.

Furent ainsi baptisé le Maître de la Légende de Marie, le Maître de la Perle de Brabant, le Maître des Banderolles, le Maître de la vue de Sainte-Gudule, le Maître des Jardins d'Amour, et autres noms poétiques ou baroques.

De tous ces Maîtres masqués, le Maître de Flémalle est le plus considérable. Rapproché des Van Eyck et de Roger de la Pasture, dont il fut le contemporain, son génie soutient sans faiblir la comparaison. Enfin, il est du début du XVe siècle, époque particulièrement obscure et intéressante. Voilà de suffisantes raisons, semble-t-il, pour se passionner pour cette haute figure voilée.

Le nom, tout d'abord, est le résultat d'une méprise. Il est dû à M. von Tschudi qui, en 1898, précisa la

personnalité du peintre, que M. W. Bode avait indiquée dès 1887 et que MM. A. J. Wauters et Henri Hymans avaient également supposée. M. von Tschudi, estimant, avec raison, que l'œuvre capitale du Maître inconnu était ce qui nous reste d'un tryptique aujourd'hui perdu : une *Sainte-Vierge*, une *Véronique* et une grisaille *La Trinité*, actuellement au Musée de Francfort, et croyant que ce tryptique avait été peint pour l'abbaye de Flémalle, proposa, comme désignation provisoire du grand artiste anonyme : le Maître de Flémalle. Or, il n'y eut jamais d'abbaye à Flémalle (1).

J'insiste sur ce point, car dans le catalogue de l'Exposition d'art flamand et belge à Londres 1927, il est encore parlé de l'abbaye cistercienne de Flémalle. Il y a deux villages de ce nom dans la province de Liége, canton de Hollogne-aux-Pierres : Flémalle-Grande et Flémalle-Haute. Ni dans l'un ni dans l'autre, d'abbaye point.

D'après de Ryckel, les *Communes de la province de Liége* (1892), et De Seyn, *Dictionnaire Historique et Géographique des Communes belges* (1924), on sait que l'Eglise (et non l'abbaye) de Flémalle-Grande fut construite en 807 par Swentibold, roi de Lorraine, à la demande de sa fille sainte Relinde. Cette église fut, par la suite, à la collation du commandeur de Villers-le-Temple.

En 1173, des bienfaiteurs donnèrent la dîme et l'alleud de Flémalle aux frères hospitaliers de l'ordre Saint-Jean de Jérusalem. La seigneurie de Flémalle appartint aux Templiers et aux Chevaliers de Malte.

Quant à Flémalle-Haute, sa chapelle ne devint église qu'en 1762, à la collation du Chapitre de Saint-Pierre à Liége.

Consultez encore J. M. Canivet : l'*Ordre de Citeaux en Belgique depuis les origines au XXe siècle* : pas trace d'abbaye cistercienne à Flémalle.

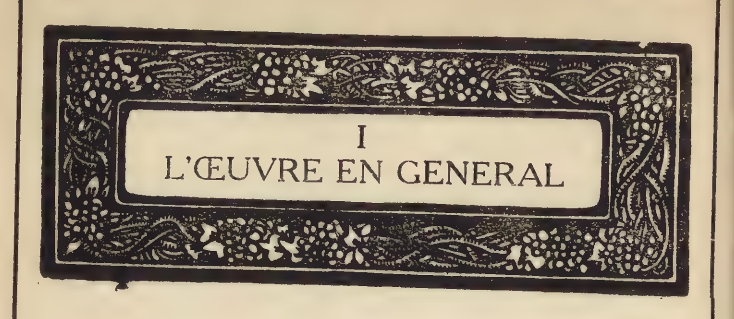
Le renseignement erroné venait de l'ancien propriétaire des tableaux, un ecclésiastique appelé Ignace van Houthem, qui, en 1849, à Aix-la-Chapelle, les vendit à Passavant pour le Musée Staedel de Francfort.

On a découvert des notes d'un amateur qui vit les peintures lorsqu'elles étaient encore chez I. van Houthem. Il les signale comme achetées à Liége, provenant de l'abbaye de Falin, près de Sedan, et volées après la bataille de Neerwinden? On ne connaît pas de village du nom de Falin et le mystère de la provenance de ces chefs-d'œuvre reste entier. Le renseignement a toutefois cet intérêt de prouver que Flémalle n'est pas une indication sérieuse.

Et voici une première chose certaine parmi tant d'obscurités : le Maître de Flémalle n'est pas un

maître de Flémalle. Faut-il ajouter qu'il n'a rien à voir non plus avec Bertholet ou Barthélémy Flémalle, le peintre liégeois du XVII[e] siècle, né en 1614, avec lequel certaines gens, abusés par la similitude des noms, le confondent.

L'erreur de von Tschudi n'est plus aujourd'hui contestée. Aussi, on a proposé un autre nom, d'après une autre œuvre également capitale : *L'Annonciation*, appartenant à la famille de Mérode, avec un panneau représentant saint Joseph occupé à façonner des pièges à souris. Le Maître de Flémalle serait devenu le Maître de Mérode ou le Maître à la Souricière. Ces nouveaux baptèmes n'ont pas eu de succès et il n'importe plus d'y revenir puisque tout aujourd'hui permet d'affirmer le véritable nom du peintre : Robert Campin de Tournay.



Flémalle étant ainsi écarté, venons-en à l'œuvre du Maître dit de Flémalle. Elle se compose principalement des tableaux de Francfort et de Mérode dont j'ai parlé, de deux panneaux du Musée du Prado, d'une *Vierge à l'Ecran* à la National Gallery et de la *Nativité* du Musée de Dijon.

A ces œuvres capitales attribuées par tous les critiques au même peintre, on en rattache une série d'autres pour lesquelles l'opinion n'est pas aussi unanime; les unes sont données comme des originaux, d'autres comme des copies plus ou moins heureuses d'œuvres perdues; il est enfin quelques portraits dont l'attribution est plus controversable encore.

LA VIERGE, LA VERONIQUE ET LA SAINTE-TRINITE

La *Vierge* de Francfort est un incomparable chef-d'œuvre, l'une des plus belles œuvres de ce quinzième siècle qui fut pourtant fécond en tableaux merveilleux. Si je me laise aller à ce procédé de critique — périlleux, je ne le conteste point — que j'ai recommandé à qui voudrait se rendre compte de la différence fondamentale des sensibilités d'un Van Eyck et d'un Roger de le Pasture, si donc, délaissant l'éblouissante virtuosité du métier et tout l'aspect de surface qui apparente cet extraordinaire tableau à la peinture « flamande » primitive, j'essaie d'apercevoir le plus profond, le plus intime, je note que cette œuvre est lourde d'émotion, qu'elle est d'un pathétique exceptionnel, un pathétique sans contorsions ni grimaces, d'une noblesse, d'une dignité, d'une puissance infinies; une grande âme, là, se révèle.

Sans doute, il faut un certain temps pour entendre son émouvant langage. Ce n'est pas aux gens pressés que cette Vierge fera ses confidences. Mais ceux qui se sont arrêtés devant elle, ne s'y sont point mépris. J'aime à vérifier mon impression personnelle par celle de J. K. Huysmans. « Cette Vierge est tout à fait diférente des autres peintures (attribuées au Maî-

tre de Flémalle). Elle varie, moins au point de vue de la piété, *au point de vue de l'âme*... Cet homme si inférieur à Roger van der Weyden, en tant que mystique, devient subitement son égal, le *précède presque*. Toute cette partie divine qui ne s'apprend pas, qui est hors et au-dessus des couleurs et des lignes, cette effluence de la prière, cette projection de l'âme épurée qui se fixe sur un panneau de chêne — et si l'on sait pourquoi, l'on ignore comment —, jaillissant soudain dans le volet isolé de Francfort... Jamais peintre n'avait plus douloureusement et plus délicatement exprimé, pour les années de l'enfance du Christ, la souffrance de la mère en attente d'un avenir qu'elle redoute, d'un avenir qu'elle sait. C'est quelque chose comme le Stabat Mater de l'Enfance.

» Cette Vierge, de stature naturelle, debout, l'Enfant en ses bras, se détache dans un cadre tout en hauteur sur le fond quasi-japonais d'une facture d'un vermillon léger, brodé en un or pâli d'étoiles de mer rayonnant dans des cercles, et d'animaux fabuleux, au corps moucheté, à la face presque humaine, aux pattes onglées de griffes, au chef planté, en guise de cornes, de radicelles, des animaux mâtinés de fauve et de ruminant, sortes d'hippocentaures léopardés, de bêtes héraldiques issues de la zoologie du moyen âge et du blason. Marie est drapée dans un ample manteau blanc, fleuronné, çà et là, d'un frottis d'or et

vêtue en dessous d'une robe grise. Elle est assez étrangement coiffée de voiles tuyautés sur les bords et festonnés de petites ruches sous lesquelles rampe une épaisse torsade de cheveux dont le blond mouvant tour à tour s'éclaircit et se fane. La tête est ornée d'une auréole, mais celle-là ne ressemble pas aux nimbes singuliers des Madones de la collection Somzée et du Musée d'Aix... Celle-ci se compose simplement d'un cercle d'or, travaillé au repoussé et serti de pierres.

» La figure est inouïe de souffrances refoulées et de tendresse contenue... nul ne saurait exprimer l'adorable bonté de ces lèvres et l'inconsolable détresse de ces grands yeux... En étreignant si ardemment son fils, elle songe aux futures années dont la venue la désespère... Cette Madone, si tendrement dolente, on peut lui prêter toutes les angoisses, toutes les transes... (2). »

On pourrait faire, à propos de la *Véronique*, des observations analogues. C'est une auguste vieille, aux yeux qui ont pleuré, au front chargé de rêveries douloureuses. Le fond est somptueusement décoratif, fait d'une étoffe de style oriental. Il y avait à Londres à l'Exposition d'art belge, en 1927, un beau dessin (n° 511 du Catalogue) fait pour ou d'après la Véronique; il appartient au Musée Fitzwilliam de Cambridge.

On pourrait de même, dans la grisaille qui fut peinte au revers de l'un des volets du triptyque perdu, la *Sainte-Trinité*, noter l'allure dramatique du corps du Christ reposant sur les genoux de son Père majestueux.

En outre, ces trois panneaux témoignent, tous trois, d'un sens supérieur de la beauté. Ils tranchent nettement à cet égard sur toutes les œuvres « flamandes » contemporaines qui cherchent surtout à faire expressif et vrai, sans se soucier de l'élégance des modèles. Ici, un rythme harmonieux des lignes et des couleurs ordonne la composition vers les figures qui sont noblement belles : une belle jeune femme et une belle vieille.

La Vierge et Véronique reposent sur un sol où sont dessinées avec soin des plantes de chez nous qu'un botaniste pourrait identifier : violettes, pissenlits, œillets, marguerites, muguets, etc.

Enfin, ces œuvres attestent un peintre à qui la sculpture ne devait pas être étrangère, leur étonnant modelé, ce souci de la forme en relief, apparente étroitement cet art à celui des tailleurs d'images des cathédrales. La Véronique fait penser à Elisabeth dans la *Visitation* du portail de Reims.

Quant à la *Trinité*, rien d'étonnant à ce qu'elle évoque la sculpture. Le peintre a délibérément voulu

qu'il en fût ainsi, suivant une tradition, dont les volets de l'*Agneau Mystique* nous offrent un exemple, selon laquelle les panneaux extérieurs, ceux qu'on voyait quand le triptyque était fermé, devaient imiter la sculpture; et qui s'explique, sans doute, par le fait que les retables peints succédèrent aux retables sculptés et durent, à l'origine, par respect des habitudes des fidèles, en donner l'illusion. Notons à propos de cette *Trinité* que la composition impressionnante en fut si appréciée que pendant un siècle au moins, elle trouva des imitateurs (Van der Goes, tableaux de Louvain et de Gand, Colin de Coter, Bellegambe, Patenier, etc.).

Les œuvres de Francfort, dont je viens de parler, étaient autrefois attribuées à Roger de le Pasture. Les qualités que j'y ai notées nous montrent combien cette atribution était plausible; s'il faut y renoncer, si des dissemblances marquées, notamment dans la gamme des couleurs, la rendent difficile à maintenir, toujours est-il qu'il faudra rechercher dans le voisinage immédiat de Roger, parmi ses maîtres, ses élèves, ses contemporains proches, de même race, de même région, la solution de l'énigme. Et c'est à bon droit, me paraît-il, qu'on a pensé à Tournay, patrie du pathétique Roger, centre artistique très vivant au début du XVe siècle, proche à la fois de Gand et des cathédrales françaises, où la même corporation, au

début du XVe siècle, réunissait les peintres et les sculpteurs.

Dans mon petit livre sur Roger de le Pasture (3), j'ai déjà noté cette préoccupation sculpturale (4).

Une curieuse étude de M. Rolland sur les peintres et sculpteurs tournaisiens du XVe siècle, estime qu'il n'en faut point chercher l'explication dans l'hypothèse que les peintres aient exercé la sculpture, mais simplement dans le fait que, vivant au milieu de tailleurs de pierre et ayant à faire le dessin de leurs monuments, les peintres de Tournay se sont trouvés amenés à se préoccuper de l'aspect sculptural. La thèse est ingénieuse et assez vraisemblable. Jacques Daret, toutefois, fait exception à la règle.

Notons, parmi les monuments funéraires que rappelle M. Rolland, celui d'Eustache Savary (1426, cathédrale de Tournay) et celui de Willaume de Bruxelles (1430, collégiale Sainte-Waudru de Mons) (ajoutons-y la plaque funéraire de Jehan de Dours, 1438, à l'église Saint-Brice, à Tournay), où nous trouvons la Sainte-Trinité, que nous retrouverons encore sur la cheminée de la Chambre de *Sainte-Barbe* du Musée du Prado.

LE MAUVAIS LARRON

Le musée de Francfort compte un dernier tableau attribué au Maître de Flémalle. Il représente *Gésimas, le mauvais larron*, expirant sur la croix. Deux figures de soldats romains, assez grimaçantes, le contemplent avec une curiosité indifférente. A gauche dans un pli de terrain, peu vaste et dénudé, un exquis petit paysage de quelques maisons. Au revers, très délabré, une cathédrale et des rangées de cloches? C'est la partie supérieure du volet d'un énorme triptyque. Nous le savons par la découverte à la Royal Institution de Liverpool, d'une copie en dimensions réduites, de l'œuvre complète. Cette copie nous montre le volet droit presque entier, au centre une crucifixion, dans le volet gauche un donateur avec le bon larron, Disinas, sur sa croix. Elle est médiocre et indigne du panneau de Francfort.

M. Weale y a relevé les armes de Bruges en un écusson. Ce qui peut faire supposer que le triptyque original se trouvait à Bruges. Cette supposition est plus plausible encore par le fait qu'un tableau brugeois, conservé dans l'église Saint-Sauveur, et erronément attribué à Gérard Van der Meire, semble s'être inspiré de la *Descente de Croix* pour le panneau central.

M. Hulin de Loo a signalé de plus que le grand triptyque d'A. Benson, conservé dans l'Eglise de Saint-Miguel à Ségovie, est la copie libre de la composition centrale de la *Descente de Croix* perdue (5).

La provenance du tableau de Francfort est inconnue. Il a été acheté à Mannheim en 1840. On ne sait rien de plus. Est-il de la même main que la *Vierge* et la *Véronique?* Il semble bien. Et pourtant, je n'y retrouve plus rien, — et non plus dans la copie, qui, malgré sa médiocrité, donne les grandes lignes de la composition, — plus rien de ces qualités d'âme, de ce pathétique, de cette noblesse, de ce rythme. Longin et le centurion sont des figures vivantes et fortes, mais sans intérêt d'émotion. La *Descente de Croix* est confuse; les personnages sont péniblementu juxtaposés.

LES TABLEAUX DE BERLIN

Il y a, au Musée de Berlin, deux tableaux dont il faut parler ici. Le premier était autrefois attribué à Roger de le Pasture; on en fait honneur aujourd'hui au Maître de Flémalle. C'est un *Christ en Croix* qui contient deux figures magistrales, d'un grand style, dignes du Maître de Flémalle ou de Roger. La première est celle, dressée sur l'horizon, du Disciple qui se détourne en un geste navré; la seconde est une

étrange figure de femme, de haut coiffée d'un turban et vêtue d'étoffes orientales, qui semble se tordre les mains de douleur. Les autres personnages sont moins bien venus, ce qui a pu faire croire à une collaboration ou à une œuvre d'un imitateur du Maître. On croit que le fond d'or primitif a été remplacé, plus tard, par un paysage et un ciel étoffé d'anges.

L'autre tableau, qui fait penser au Maître de Flémalle, est un triptyque de Roger de le Pasture. Il ne peut pourtant y avoir aucun doute quant à l'attribution; c'est l'une des rares œuvres de Roger dont on connaisse l'histoire. Elle fut peinte pour l'église de Middelbourg sur l'ordre de Pierre Bladelin, argentier du duc de Bourgogne, peu après le retour de Roger de son voyage d'Italie en 1450.

Outre les traits généraux du style et les détails de costume et d'attitude qui évoquent l'idée du Maître de Flémalle, nous y découvrons, dans le volet gauche, la *Sybille de Tibur et l'Empereur Auguste*, une Vierge assise sur un banc, dans les airs, qui rappelle singulièrement la *Vierge* d'Aix; et dans le volet de droite, les *Trois Mages*, l'un des Mages est coiffé de façon spéciale, identique au spectateur du premier plan dans le *Mauvais Larron;* de plus, un petit enfant apparaît dans l'étoile adorée par les Rois, de même qu'un petit enfant apparaît dans le rayon dirigé vers la Vierge, dans l'*Annonciation* de Mérode;

enfin, dans le panneau central, la *Nativité*, le saint Joseph grisonnant, édenté, abritant contre le vent sa chandelle allumée, est pareil au même saint Joseph de la *Nativité* de Dijon.

Voilà des coïncidences trop spéciales pour être fortuites. Je ne crois pas qu'on les ait déjà signalées. Elles fortifient la conviction que si le Maître de Flémalle n'est pas Roger lui-même, ce ne peut être que quelqu'un qui lui toucha de bien près.

LA VIE DE SAINT JOSEPH

Les critiques croient avoir retrouvé la trace d'un tableau perdu du Maître de Flémalle dans une sorte de frise représentant la *Vie de Saint Joseph*, qui se trouve dans l'église d'Hoogstraeten (province d'Anvers) et fut exposée à Bruges en 1902 (n° 341 du Catalogue). Ce n'est évidemment qu'une rude et grossière peinture, mais on suppose qu'elle reproduit une œuvre importante du Maître de Flémalle qu'auraient possédée les seigneurs de l'endroit, les de Lalaing.

Ce qui autorise cette conjecture, c'est que la partie gauche du tableau reproduit un tableau du Musée du Prado représentant en deux scènes : *Joseph désigné par la Baguette fleurie* et le *Mariage de la Vier-*

ge, d'une part, d'autre part que le saint Joseph avec ses outils, vers la droite, rappelle le saint Joseph de l'*Annonciation* de Mérode.

J'ai pu revoir récemment le tableau du Prado (n° 1447) que M. Hymans, un des premiers, a attribué au Maître de Flémalle, attribution aujourd'hui acceptée par Friedländer, mais restant discutable. Une tradition ancienne donnait le tableau à Roger de le Pasture (encore lui!); provenant du monastère de l'Escurial, il avait passé dans la collection du marquis de Leganes et avait été inscrit dans l'inventaire comme « obra del maestro Rogel ». Signalons, à titre de curiosité, que M. de Mély prétend avoir découvert la signature Wyden sur la manche du grand prêtre (6).

LE MARIAGE DE LA VIERGE

L'œuvre est divisée en deux compartiments marqués par des architectures, composition que nous retrouvons dans le *Songe du Pape Serge*, de Roger (Collection Friedsam à New-York et dans les Scènes de la Vie de Saint Joseph, encore de Roger, Cathédrale d'Anvers, exposé à Bruges en 1902, sous le n° 29); à gauche une chapelle byzantine, à droite une chapelle gothique. Faut-il croire que l'ar-

tiste ait eu l'intention de signifier par là passé (antiquité) et avenir (chrétienneté)? Peut-être.

Les deux compositions sont aussi peu harmonieuses l'une que l'autre. Au fond de la chapelle byzantine, un prêtre prie agenouillé devant l'autel, sur le devant est figuré l'épisode de la baguette fleurie et saint Joseph hésitant à gravir les degrés; à droite, le prêtre bénit l'union de Joseph et de Marie devant divers personnages pressés les uns contre les autres. Au revers, des grisailles où l'on croit reconnaître les figures de l'apôtre saint Jacques et de sainte Claire.

La couleur est claire et brillante, presque criarde et dure; elle donne l'impression d'une image peinte. J'avoue hésiter beaucoup à accepter cette œuvre, d'ailleurs remarquable, pour une œuvre du Maître. Je ne retrouve dans cette composition confuse — alors que toutes les œuvres du Maître de Flémalle sont si exactement équilibrées —, aucune de ses caractéristiques : la préoccupation de détails d'un réalisme familier, le souci des ombres, les robes lourdes aux plis cassés, les paysages spacieux et aérés. Les visages et les costumes sont, sauf le saint Joseph avec sa calvitie, très différents de ceux qui sont habituels au Maître, les sculptures sont d'un modèle faible; il y a abus des ornements dorés et des costumes étranges et somptueux.

LES ANNONCIATIONS

Nous nous écartons de Roger avec l'*Annonciation* de Mérode et les divers tableaux du Maître de Flémalle qui semblent procéder d'une même inspiration : l'*Annonciation* du Musée de Bruxelles, la *Vierge à l'Ecran*, les panneaux Werl, etc.

Le trait distinctif de ce groupe est un sens familier de la vie des choses, un amour de l'intimité et des objets imprégnés de vie humaine. C'est un trait de la psychologie wallonne, marquons-le en passant; les tableaux de X. Mellery et les poèmes d'Hector Chainaye, notamment, en sont les démonstrations récentes. Mais l'interprétation de ce sentiment est, chez le Maître de Flémalle, lourdement flamande et même presque germanique. Il n'y a plus, dans ce groupe d'œuvres, de souci d'élégance et de la beauté des types. Les figures vivent, certes, mais d'une vie plus calme, reposée, sans inquiétude, d'une vie de ruminant. J.-K. Huysmans, déconcerté de ne point leur trouver d'âme, les accuse de maniérisme, et ne peut expliquer la sublimité de la *Vierge* de Francfort chez le peintre de ces « fastueuses bourgeoises des Flandres » que par l'illumination mystérieuse de la Grâce.

Sans discuter pareille hypothèse, retenons simple-

ment la différence de sensibilité attestée par ces confrontations. Et sans conclure trop vite à la distinction de deux personnalités, disons simplement que si les deux groupes d'œuvres sont du même auteur, ce que la critique d'aujourd'hui semble tenir pour acquis, nous avons là deux faces bien différentes de son génie.

L'*Annonciation* de Mérode est un chef-d'œuvre. Elle suffisait à justifier la proposition qui fut faite, d'abord, de désigner l'artiste anonyme sous le nom de Maître de Mérode ou de Maître à la Souricière. Si cette appellation n'a pas eu la fortune de celle proposée par M. von Tschudi, c'est probablement parce que l'œuvre était peu connue et très malaisément accessible non seulement pour le public, mais même pour les savants. La famille de Mérode, qui a acheté ce triptyque au cours du XIX[e] siècle et en ignore la provenance, l'avait jalousement dérobé à tous les regards. Elle le refusa aux organisateurs de l'Exposition des Primitifs en 1902, malgré les plus vives instances. Ce refus parut si singulier qu'une note du *Catalogue critique* l'apprécia ainsi : « Le Maître de Flémalle fut d'abord connu sous le nom de Maître de Mérode, d'après les propriétaires d'un important triptyque de l'*Annonciation* qui servit de type pour le classement de ses œuvres. L'honneur de donner leur nom à ce grand peintre fut ensuite enle-

vé aux Mérode, depuis que l'accès du tableau ne fut plus permis, même aux personnalités les plus éminentes. Une telle étroitesse entravant les progrès de la science avait lieu de surprendre de la part d'une famille intelligente qui a montré en maintes circonstances le souvenir de l'ancienne tradition aristocratique et chrétienne, suivant laquelle tout privilège est doublé d'une obligation morale. »

Outrée de ces reproches, la comtesse Jeanne de Mérode se décida à exposer son tableau à la Toison d'Or en 1907 et le confia de nouveau à l'Exposition d'Art belge à Paris en 1923.

A gauche, sont agenouillés, devant la porte entr'ouverte de l'oratoire de Marie, deux donateurs, admirables portraits, surtout celui de la femme, pleins de vie, d'une vie noble et grave et pénétrée de piété; derrière eux, un troisième personnage debout, un mur à créneaux avec un chemin de ronde, percé d'une porte par laquelle on aperçoit un délicieux paysage urbain animé de passants minuscules; au centre, dans l'intérieur fastueux d'une patricienne « flamande », L'Ange de l'*Annonciation* est encore debout, mais il est sur le point de s'agenouiller, la lourde robe d'un blanc bleuté s'étale sur le sol en plis cassés (remarquons que le ruban, espèce d'étole qui lui descend de l'épaule et lui forme ceinture, est brodé de croix gammées et de croix pattées alternant, ornement que

nous retrouvons dans le tableau de Louvain), il lève la main droite pour la confidence, ses ailes allant du jaune au rouge, au brun faisan, s'immobilisent, il va parler. Marie ne l'a point entendu, elle lit avec attention dans un grand livre qu'elle soutient des deux mains. Son visage au grand front, sous les cheveux partagés et tombant sur les épaules, au grand nez, n'est ni très jeune, ni charmant. Elle donne l'impression d'un être robuste et placide. Sa robe rouge est cossue et énorme et l'entoure de ses grands plis. Elle est assise près d'un banc gothique avec un coussin. Sur la table ronde, un autre livre ouvert, un chandelier dont la chandelle, qui vient de s'éteindre, fume encore, un vase avec une branche de lys.. Le vase dans lequel se trouve la branche de lys fleurie, accessoire obligé de toute *Annonciation*, mérite une attention particulière. C'est un de ces pots à panse arrondie, au bec pincé dont la forme est encore courante en Italie, mais dont l'ornementation de source moresque révèle une fabrication florentine que M. Bode place entre 1425 et 1430. Sur la panse du broc, de haut en bas, on aperçoit quelques lettres. M. de Mély, qui s'est spécialisé dans la recherche des signatures des primitifs, y lit (7) NKUHNLUD et déclare bravement que cela signifie en flamand : Kuhn s'est chargé de l'ouvrage. Cette traduction est tout à fait fantaisiste, m'assure-t-on, et nul n'a suivi

M. de Mély dans sa découverte d'une prétendue signature. On ne connaît au surplus pas de peintre de ce nom, et si c'était une signature, on la retrouverait sur d'autres tableaux du Maître. L'opinion générale s'était donc arrêtée à l'hypothèse d'une graphie ornementale, sans signification précise. Un examen plus attentif me fait lire VIRGASAVL, soit virga saul, ce qui pourrait s'expliquer ainsi : la branche de Saul, autrement dit la race des rois des juifs refleurit dans la pureté, ce qui serait un commentaire ingénieux du sujet du tableau. Derrière le banc, la cheminée avec ses chenets, son écran, ses landiers en fer forgé. Au fond, une fenêtre avec des volets cloutés, et des vitraux losangés dans la partie supérieure avec des armoiries. Près de la fenêtre, dans une niche gothique, une aiguière de cuivre et un essuie-mains suspendu. Enfin, vers la gauche, deux petites fenêtres rondes : par la première, passe un rayon dirigé vers Marie, dans lequel est figuré un tout petit enfant nu portant une croix.

Le volet de droite nous montre saint Joseph à son établi. Il a un bonnet bleu ciel, une sorte de robe de bure laissant voir des manches d'un rouge vif. Il est vieux, simple et sans majesté. Ses outils de menuisier sont épars autour de lui. Il s'emploie consciencieusement à forer des trous dans une planche pour confectionner des souricières. L'un des produits de

son ouvrage est posé sur la tablette qui s'avance dans la rue, à la fenêtre aux volets relevés vers le plafond. Et l'on aperçoit, là-bas une rue avec des maisons à pignons roses et bruns au-dessus desquels on découvre deux clochers, la rue (8) où se promènent de minuscules passants rouges et noirs étonnamment vivants.

Tout cela est extraordinaire, en vérité. Extraordinaire de coloris, clair, gris vert argenté, si spécial en un temps où les « Flamands » abusent des tons chauds; extraordinaire par le souci des ombres portées, en un temps où toutes les œuvres se font dans l'atelier; extraordinaire de vie simple et familière, exprimant l'intérêt des choses avec un réalisme sans vulgarité mais sans au-delà; extraordinaire enfin, par la perfection des petits paysages entrevus. Nous sommes en présence d'un grand artiste. Mais encore une fois, qui est-il? d'où vient-il?

On a comparé cette *Annonciation* à celle qui figure aux volets extérieurs de l'*Agneau Mystique* des Van Eyck.

Mais le rapprochement est peu convaincant. Sans doute, les deux peintres ont placé la scène dans un intérieur du temps, et quelques accessoires analogues se rencontrent chez l'un et chez l'autre; mais les figures sont bien différentes et les intérieurs mêmes sont compris tout à fait autrement. Chez Van Eyck,

c'est simplement un fond sur lequel se détachent les personnages; chez le Maître de Mérode, c'est une chambre profonde, spacieuse, où l'air circule. Il n'y a pas là nécessairement influence du premier sur le second. L'idée a pu leur venir à tous deux séparément, comme elle vint à Carpaccio pour le *Songe de Sainte Ursule*, comme elle vint à tous les peintres italiens qui représentèrent uniformément l'*Annonciation* dans des palais ou des jardins. Enfin, pour trouver chez Van Eyck l'inspiration primitive de cette composition, il faudrait démontrer que l'*Annonciation* de Mérode est postérieure à 1432, ce qui est possible, mais ce qui n'est pas prouvé.

Tout ce qu'on sait jusqu'ici, c'est qu'il est vraisemblable que les armoiries qui figurent dans la fenêtre sont celles des familles Ingelbrechts de Malines et de Calcum ou Lohausen, dans le pays du Rhin (9). Mais parviendra-t-on à retrouver la grand' place qu'on voit de l'atelier de Joseph? Elle a dû certainement être peinte d'après nature. Elle m'a rappelé Arras. Je m'étonne — disons-le en passant — de ne pas voir chercher davantage dans cette direction-là; grâce aux agrandissements photographiques, on pourrait aujourd'hui constituer une collection, qui serait du plus haut intérêt, de tous les paysages de villes et de châteaux, si nombreux et si parfaits dans les fonds des tableaux du XVe siècle, et

dans lesquels les artistes ont dû s'inspirer parfois de monuments qui leur étaient familiers. Est-il déraisonnable de penser, par exemple, que le joli paysage urbain de saint Joseph était celui que l'artiste voyait de son atelier?

M. L. Maeterlinck l'a pensé et s'est efforcé de l'identifier (10) ; l'ancien conservateur du Musée de Gand, après avoir cru à l'identité du Maître de Flémalle avec un peintre gantois, Nabur Martins, s'est, par la suite, prononcé en faveur d'un autre Gantois, Jean de Stoevere. L'un de ses arguments consistait à reconnaître dans le délicieux paysage de ville entrevu par la fenêtre de l'atelier de saint Joseph, la rue Wanneken Aerd à Gand (actuellement rue du Canon). Idée qui avait déjà été proposée à la Société d'archéologie de Gand par M. Armand Heins. Il indiquait, comme étant ceux de Saint-Jacques et de Sainte-Pharaïlde, les deux clochers entrevus au-dessus des toits. La démonstration n'était pas tout à fait convaincante, le clocher du tableau ayant moins de fenêtres que celui de Saint-Jacques, et la forme de tour carrée n'ayant rien de spécial.

L'*Annonciation* de Mérode dut, dès son apparition, exciter une vive admiration. Le panneau central a été souvent copié et imité. La principale réplique en est au Musée de Cassel. Une copie libre, qui n'est pas sans mérite, bien qu'elle soit loin d'avoir la haute

qualité de l'original, est entrée au Musée de Bruxelles, n° 785, à l'initiative heureuse des Amis du Musée. M. Bautier (11) a relevé quelques-unes des différences qui distinguent cette version de l'*Annonciation* de Mérode.

Elles sont si nombreuses qu'on ne les comprendrait pas de la part d'un simple copiste. Il n'est pas d'Enfant dans le rayon dirigé vers Marie. L'attitude de celle-ci est différente. Les accessoires aussi : deux branches de lys dans le pot sur la table, deux branches au chandelier à chandelle éteinte et surtout, sur la cheminée, une jolie image populaire représentant saint Christophe.

Une autre, charmante, et qui pourrait être du Maître lui-même, est au Musée du Prado. La scène se passe non dans un intérieur patricien, mais à l'entrée d'une chapelle gothique. Friedländer comprend, sans réserve, cette œuvre délicieuse dans les originaux du Maître. Nous parlons plus loin de celle du Louvre.

LA VIERGE A L'ECRAN D'OSIER

Le Maître de Flémalle n'est guère représenté au Musée de Bruxelles. On doit amèrement regretter qu'on ait sottement laissé échapper, il y a quelques années, l'occasion de posséder une œuvre capitale

et caractéristique : *La Vierge à l'Ecran d'Osier*, qui fit partie de la collection Somzée, fut vendue à M. Salting et passa à la National Gallery (n° 2609).

La Vierge assise sur un banc, offre le sein à l'Enfant-Jésus. Elle est vêtue d'une ample robe blanche qui fait autour d'elle de larges plis. Elle est, comme la Vierge de l'*Annonciation*, près de l'âtre, et un écran d'osier, arrondi au sommet, la protège contre les ardeurs du foyer, faisant autour de sa tête une sorte d'auréole. Sur le banc, un coussin rouge, un livre ouvert. A gauche, la fenêtre aux volets cloutés, ouverte, permet d'apercevoir une vue de ville, exquise, avec une série de petits personnages admirablement observés, notamment un couvreur qui grimpe sur un toit. L'œuvre, comme peinture, est d'une qualité remarquable, d'une tonalité générale gris-vert un peu froide.

Le type de Marie est très particulier. C'est plus encore que celle de l'*Annonciation* de Mérode, une femme robuste et placide, jouissant de son aisance et du luxe de sa belle robe cossue et de son intérieur confortable; le front est vaste, le nez est énorme; le modèle devait avoir une apparence massive et bovine. Ce genre de visage ne se voit guère que chez le Maître de Flémalle; il serait curieux de rechercher si on le rencontre dans la réalité, et dans quelle région.

Une copie ancienne et simplifiée de la *Vierge à l'Ecran*, envoyée par Mme Reboux de Roubaix, a figuré à l'Exposition de Charleroi en 1911 (12).

Lors de l'Exposition des Primitifs français, M. Bouchot avait essayé d'annexer le Maître de Flémalle, sous le prétexte de l'existence d'un écran d'osier derrière le duc de Berry, dans la Miniature inaugurale des *Très Belles Heures*, où il y a, en effet, un écran d'osier, mais tout différent.

A ces Madones placides, présentées dans l'intimité de leur chambre et de leurs soins maternels, il faut rattacher une *Sainte-Vierge à la Toilette de l'Enfant-Jésus* du Musée de l'Ermitage à Leningrad, dont une variante postérieure existe dans la Collection Cook de Richmond, exposée à Bruges en 1902 sous le n° 24. Aucune de ces œuvres, nous semble-t-il, ne peut être retenue comme étant du Maître de Flémalle lui-même. Celle de la collection Cook est extrêmement intéressante, et par ses détails familiers, le soufflet et la pincette près du foyer, la corbeille à linge, la promenette (13) du bébé, les ombres portées, les grands plis cassés de la vaste robe, rappelle le Maître de Flémalle, tandis que la Vierge, l'Enfant à la Chemise diaphane, et surtout la frise d'amours sur la cheminée font plutôt penser à un contemporain de Gérard David.

Ajoutons-y celle de Turin, atribuée, je ne sais

pourquoi, à Lucas de Leyde et à Petrus Christus. La Vierge et surtout l'Enfant qui a l'air abruti, sont assez faibles, mais l'intérieur est de premier intérêt et tout à fait dans la manière du Maître de Flémalle. Voici la cheminée de pierre aux montants incurvés où le feu brûle sur des chenets de fer, le lit aux amples rideaux, l'escabeau triangulaire, le lustre de cuivre, le banc gothique, l'armoire avec les aiguières, tout un intérieur délicieusement intime et maternel, et surtout la vue de ville avec de minuscules personnages admirablement expressifs.

A comparer avec l'*Annonciation du Louvre*, dont nous parlerons par la suite.

LES PANNEAUX DE WERL

Il est à Madrid une nouvelle version de la Vierge en sa chambre. Assise sur un banc gothique, tournant le dos au foyer, un livre ouvert en mains, avec une ample robe aux plis lourds, elle apparaît comme la sœur cadette de la *Vierge à l'Ecran*. Le type est le même, avec plus de jeunesse et de grâce. L'intérieur de la chambre est pareil : voici le vase aux fleurs d'iris, l'aiguière et le bassin de cuivre, l'essuie-mains suspendu, la fenêtre ouverte avec les volets cloutés, le chandelier en fer forgé fixé au manteau de la cheminée, un petit groupe sculpté figurant

la Sainte-Trinité. Voici la couleur fastueuse et solide, et les ombres portées; voici, par la fenêtre ouverte, un délicieux paysage de campagnes, des arbres, un cavalier, une tour... C'est cette tour qui fait que le panneau est généralement appelé Sainte-Barbe (14).

L'intérêt de cette petite peinture est considérable, puisqu'elle semble nous apporter, avec la Sainte-Trinité, le lien qui manquait entre les Vierges familières et la Vierge mystique de Francfort.

Il y a plus : le volet du triptyque a son pendant. Le milieu du triptyque est perdu, mais le Prado a gardé le volet de gauche. Celui-ci représente un donateur agenouillé devant une porte cloutée entr'ouverte (comme dans l'*Annonciation* de Mérode), mains jointes, en robe de bure, face rosée, calotte noire sur le chef, présenté par saint Jean-Baptiste debout, derrière lui, tenant sur le bras gauche le livre et l'agneau, et de la main droite, faisant un geste bienveillant. Fenêtre ouverte, volets cloutés, vitrail losangé dans la partie supérieure, paysage aperçu au loin. Dans le fond de la chambre, à la cloison, un miroir convexe qui reflète les personnages, et au mur, une statuette de Vierge hanchée, d'une allure toute française. Au bas du panneau, une inscription abrégée qu'on peut lire : *Anno milleno centum quater decem ter et octo hic fecit effigiem depingi minister henricus Werlis magister colonensis.* Enfin! voici

un document, un nom, une date : 1438. Le donateur est connu : cet Henri de Werl (de Werl en Westphalie) fut professeur à l'Université de Cologne et provincial de l'ordre des Minorites. Il prit part au Concile de Bâle en 1441, à celui de Ferrare (M. S. Reinach croit que le portrait fut peint à Ferrare??) et mourut à Osnabruck. Et il est certain qu'il vint à plusieurs reprises à Tournay où les Minorites avaient une maison. Les comptes de la ville montrent combien les relations entre Tournay et Cologne étaient fréquentes à cette époque.

M. Hocquet a retrouvé, pour 1435 (1er décembre), une mention de 12 lots de vin offerts par le magistrat au ministre des Frères Mineurs (à cette époque Henri de Werl). Cette date ne manque pas d'intérêt : le 5 août de cette année s'était ouvert à Arras un Congrès pour la paix entre l'Angleterre et la France. Il fut présidé par le Cardinal Albergati dont Van Eyck fit le portrait. Le 3 juillet 1435, tout un cortège de prélats passa par Tournay, se rendant à Arras. Ils y revinrent en septembre. Est-il déraisonnable de penser que Henri de Werl a pu en faire partie? (15).

On a noté le miroir convexe analogue à celui que J. van Eyck a placé dans le portrait des Arnolfini, en 1434. Mais ce détail ne suffit point à démontrer une influence de l'un sur l'autre. Le peintre de 1438

a-t-il vu le tableau de 1434? C'était un portrait privé; le miroir convexe était un objet fréquent, au XVe siècle, dans les intérieurs fastueux et les deux peintres ont pu, séparément, se laisser tenter par l'amusante difficulté de retracer leur tableau à l'envers.

Au surplus, les deux miroirs sont très différents, celui de van Eyck est plus compliqué.

Ce détail a suffi pourtant à Passavant pour donner l'œuvre à un élève de J. van Eyck. On est parfois surpris de la pauvreté des raisons qui déterminent les opinions des plus qualifiés historiens d'art.

Si l'on admettait l'influence gantoise, ce serait un sérieux argument contre l'hypothèse rhénane qui a été proposée.

Le saint Jean rappelle des figures analogues de Roger de la Pasture. Voici de nouveau apparaître la parenté des deux maîtres. Néanmoins, à Madrid, où ces tableaux vinrent en 1827 des Palais d'Aranjuez, la tradition les donnait dubitativement à Jean van Eyck.

AUTRES ŒUVRES

Continuons le dénombrement des tableaux attribués au Maître de Flémalle. Il y a, à la National Gallery, une petite peinture représentant la *Madeleine*, en ample robe verte, assise, lisant un livre,

dont le style et la couleur autorisent l'attribution au Maître de Flémalle. Elle était renseignée jadis comme appartenant à l'école de Roger de la Pasture et aujourd'hui encore des critiques compétents, dont Friedländer, croient y voir une œuvre de Roger. Cette hésitation des plus experts atteste à nouveau la parenté extrême du style dans certaines œuvres des deux maîtres.

Le catalogue du Maître devrait comprendre aussi une *Messe de Saint Grégoire*. On est fondé à le croire parce qu'on retrouve les caractères de l'artiste dans une œuvre, exécutée au début du XVe siècle (comme l'atteste une inscription en flamand) qui serait la copie de l'original perdu. Cette copie a été exposée aux Primitifs à Bruges en 1902, sous le n° 156 et faisait partie de la collection Weber à Hambourg, depuis dispersée.

Une autre *Messe de Saint Grégoire* dans la Chapelle Royale à Grenade, conserve aussi peut-être le souvenir du Maître de Flémalle.

M. Henry Hymans signale dans ce tableau de Weber une particularité de nature à faire supposer son origine tournaisienne : le cierge tenu par l'acolyte s'enroule sur une tige. Ses spires déroulées lui donneraient une prodigieuse longueur. Les Tournaisiens en vouèrent un à la Vierge en 1340 après une

victoire remportée sur les Flamands; il avait la longueur du grand tour de la procession.

On conserve au Musée d'Aix-en-Provence un petit tableau représentant la *Vierge glorieuse*, entre saint Pierre, saint Augustin et un Augustin. L'ordonnance en est noble et belle, la couleur un peu crue et sèche. M. Hulin de Loo croit pouvoir conclure de la composition de l'œuvre qu'elle fut peinte pour l'abbaye d'Eaucourt, en Artois (16).

MM. Witting et Gonse, en 1900, l'ont ajoutée aux œuvres du Maître de Flémalle dénombrées par M. von Tschudi (17).

Certains ont vu le Maître de Flémalle, ou tout au moins son influence, dans un *Christ en Croix* dont il existe plusieurs variantes et qu'on rattachait jadis aux van Eyck. Il s'agit d'un Crucifié, dans une gloire en amande, sur un fond de ciel nocturne étoilé, entouré d'anges. Dans le tableau du Musée de Bruxelles (n° 809) venant de la collection Aymard de Lyon, la composition paraît raccourcie; elle se complique dans le tableau de l'Eglise Saint-Sauveur de Bruges, d'une Vierge qu'un ange couronne, et d'un donateur; dans la variante de la collection Trauman à Madrid, le donateur est remplacé par une donatrice. Il n'y a là, à mon sens, qu'une image de piété, sans perspective, sans mérite spécial de composition, de caractère archaïque, et la gloire du Maî-

tre n'a rien à gagner à cette addition à son catalogue (18).

LES MARIE AU SEPULCRE

M. Henri Hymans a donné au Maître de Flémalle les *Trois Marie au Sépulchre*, de la galerie Cook à Richmond. Mais son opinion est restée isolée et la majorité des critiques font honneur de cette œuvre admirable à Hubert van Eyck. Citons néanmoins quelques arguments de M. H. Hymans : « Que le tableau fut d'Hubert van Eyck, ce serait à la rigueur admissible, mais sûrement les caractères de Jean y paraissent effacés. Or, c'est à Jean que l'attribue M. von Tschudi. Ces femmes en turban, ce vase oriental, ces coiffures étranges chargées de caractères hébraïques tracés en or, sont des particularités qui se rencontrent avec constance chez le maître dit de Flémalle; nous n'en connaissons point d'exemple chez van Eyck. Que si l'on m'objecte le pittoresque fond de ville, les montagnes lointaines chargées de neige, les plantes du Midi, le ciel bleu où flottent de légers cirrus, rien de tout cela n'est étranger au maître, tour à tour confondu avec van Eyck et Van der Weyden. L'œuvre est du reste remarquable à tous les titres. Elle l'est à la fois par la composition et par l'exécution, par l'originalité des accessoires, des types et le charme du fond du paysage.

« L'ange, vêtu de blanc, assis sur le sépulcre, offre quelque analogie avec les types d'anges de van Eyck, ou plus justement avec ceux du *Triomphe de l'Eglise sur la Synagogue*, du Musée de Madrid (19). Mais outre que cette peinture, si vantée autrefois par nombre d'amateurs, Passavant en tête, n'est sûrement pas une création originale, chose reconnue actuellement par tous les connaisseurs, nous conservons des doutes sérieux sur l'intervention de van Eyck en ce qui concerne sa conception même. La National Gallery à Londres possède une peinture d'origine « flamande » cataloguée sous le n° 1086, représentant l'épisode où le Christ apparaît à sa mère après la résurrection. Il y a de sérieuses raisons pour voir ici, non pas une création authentique, mais une copie d'une œuvre de « Flémalle ». En y regardant de près, on verra, dans le paysage du fond, le tombeau sur lequel est assis l'ange et tout autour du sépulcre, les soldats endormis, dispositions très proches de celle du tableau attribué à Hubert van Eyck. La rencontre ne nous paraît pas un simple effet du hasard. »

Le *Christ apparaissant après la résurrection*? Mais c'est le sujet du volet droit du fameux retable de Miraflores, de Roger de la Pasture, dont le Musée de Berlin possède, sinon l'original, tout au moins une copie ancienne. Encore lui!

Nous rapportons l'opinion de M. Hymans, sans

nous y rallier, parce que personne ne l'a suivie. Toutefois, nous ne croyons pas que l'attribution généralement acceptée soit définitive. Tout ce qui concerne Hubert van Eyck est terriblement conjectural et le maître aux coiffures à caractères hébraïques nous paraît encore à déterminer. Il semble appartenir au début du XVe siècle, Hubert van Eyck et le Maître de Flémalle répondent à cette condition, mais il se peut fort bien que ce ne soit ni l'un ni l'autre.

L'ANNONCIATION DU LOUVRE

Par contre, on a repris à Hubert van Eyck, pour la restituer au Maître de Flémalle ou à Roger, l'*Annonciation* du Louvre (n° 2002 du catalogue).

M. Durand-Gréville qui croyait, non sans prudentes réserves, restituer l'œuvre à Hubert van Eyck, décrit ainsi la Vierge : « Les yeux rapprochés, le nez long, la bouche petite aux lèvres légèrement charnues, le cou de Junon, le creux de la gorge délicatement marqué. » N'est-ce point la description du type des Vierges de « Flémalle »? Il ajoute : « Tous les objets de nature morte dans cette *Annonciation* sont d'une vérité surprenante. Il y a là des appliques de métal que le maître de Flémalle a imitées... » L'observation paraît juste si l'on compare cette peinture avec l'*Annonciation* de Mérode,

ce que M. Durand-Gréville aura sans doute fait, mais les rapprochements sont autrement nombreux et intéressants si on la confronte avec la *Sainte Barbe*. Les deux intérieurs sont pareils; mêmes bancs gothiques avec des coussins devant la cheminée, même cheminée aux montants incurvés de pierre blanche, mêmes fenêtres aux volets cloutés ouverts et au vitrail losangé dans le dessus, même applique en fer forgé, analogues petits meubles portant d'identiques aiguières de cuivre, de forme spéciale, dans un bassin; des deux côtés un fin paysage entrevu. Mais il y a plus encore : c'est sur la saillie du montant de la cheminée, une identique fiole, avec sur la panse un identique reflet du jour, et sur le mur, une ombre identique. Il faut bien dès lors admettre sans possibilité de doute que si les deux peintures n'ont pas le même auteur, celui qui a fait la seconde a eu la première sous les yeux pendant assez longtemps. Celle attribuée au Maître de Flémalle est de 1438, mais l'autre? En l'absence de tout élément, il est peut-être imprudent de faire du Maître de Flémalle un imitateur d'Hubert van Eyck. Hubert van Eyck est-il pour quelque chose d'ailleurs dans l'*Annonciation* du Louvre? Cela reste à démontrer. L'ange, sans doute, avec sa lourde chape de velours frappé, fait penser à l'art des van Eyck. Mais...

On connait toute une série de Madones dans un

cadre rond, peintures charmantes de mérites divers qui peuvent dériver d'un original du Maître de Flémalle. M. James Weale (19bis) en signale une de la collection Nicholson qu'il attribue à J. Daret (?). Il en cite d'autres aux Musées de Dijon et de Bruxelles et dans diverses collections particulières d'Europe et d'Amérique. La meilleure serait à Philadelphie dans la collection Johnson. On pourrait ajouter à son énumération celle de la collection Renders attribuée à Roger, et un exemplaire excellent (la Vierge seule, cheveux roux, une *Madeleine*?) au Musée de Barcelone, dans les Inconnus de l'Ecole flamande.

Il est enfin un groupe d'œuvres dont l'attribution traditionnelle à Roger de la Pasture fut contestée. M. L. de Fourcaud, dans l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction de M. Michel, en dit : « Les critiques croyaient naguère devoir mettre sous le nom de Roger des panneaux où se trahit une préoccupation de la vie familière autour des sujets sacrés... Ne convenait-il pas de voir sa main en la petite *Annonciation*, si humble, si douce, si près de la vie flamande, du Musée d'Anvers? Mais en ce cas, c'était sa main encore qu'il seyait de reconnaître dans une autre *Annonciation*, très précieuse, du Louvre, dans la *Visitation* de Turin, dans les *Vierges* du Belvédère de Vienne et de la collection North-

brook. Ce groupe a des traits de ressemblance marqués avec les créations du Tournaisien. Seulement, toute vérification faite, il en présente qui le rapprochent bien davantage encore des conceptions d'un autre maître de l'époque : le Maître de Flémalle. » Il faudrait y rattacher encore une *Sainte-Catherine* de l'Académie de Venise qui a probablement inspiré la fameuse Sainte-Barbe de Palma. On serait d'accord aujourd'hui pour considérer ces tableaux comme les œuvres de jeunesse de Roger.

LA REINE THOMYRIS

Ajoutons à notre liste un tableau se trouvant au Musée de Berlin, d'autant plus curieux que cette fois, le sujet en est historique, ou plutôt légendaire. La tradition veut que la reine Thomyris, reine des Scythes, ayant fait prisonnier Cyrus, ordonna sa décollation et plongea la tête dans un vase rempli de sang, en lui disant : « Bois maintenant, toi qui as fait couler tant de sang. » Cet épisode, magnifiquement illustré au XVIIe siècle par Rubens (Louvre, n° 2084 et collection du comte Darnley), aurait tenté le Maître de Flémalle. Peut-être un de ces tableaux de justice fréquents à cette époque? Des copies en existent à Vienne et à Anvers. M. Hulin de Loo a étudié ces œuvres, avec l'opinion que

l'original aurait peut-être été jadis au Palais Episcopal de Gand (20). On trouve en effet un tableau ayant ce sujet mentionné dans les inventaires de 1621 et de 1662. La victoire de Thomyris était au moyen âge considérée comme une préfiguration de la victoire de Marie sur le Démon *(Speculum humanae Salvationis)*.

Gardons-nous toutefois, après avoir méconnu le Maître de Flémalle, de lui attribuer trop facilement des œuvres contestables. Il est si facile d'établir des rapprochements ou de supposer des influences qu'il ne faut se prononcer qu'avec une extrême prudence sur l'authenticité. Les œuvres capitales suffisent.

LES VIERGES DANS UNE ABSIDIOLE

Il y a pourtant un groupe de tableautins, représentant la Vierge debout, dans une chapelle, en longue robe blanche, cheveux épars, penchée sur l'Enfant qu'elle tient dans ses bras, ayant à sa droite et à sa gauche un ange musicien, dans lesquels on doit voir le souvenir d'un original perdu du Maître de Flémalle.

M. Friedländer en donne en reproduction un bon exemple qu'il a trouvé dans le commerce, à Lucerne et en cite plus d'une douzaine de répliques ou de variantes. Complétons son relevé par celles de la col-

lection Joly à Bruxelles, exposée en 1923 à Bruxelles à l'Exposition des Primitifs septentrionaux, et en 1927 à Budapest (n° 223 du catalogue) à l'Exposition belge d'Art ancien et moderne, celle de la collection Fiévez à Bruxelles, exposée également à Bruxelles en 1923, et enfin celle du Prado (Collection Bosco).

LES PORTRAITS

Il y a la série des portraits. Mais ici, il faut multiplier la prudence et les points d'interrogation. Que le Maître ait peint des portraits? C'est certain, pour les donateurs représentés dans ses tableaux; c'est probable pour d'autres personnages. Mais la difficulté de l'attribution se double de celle de l'identification du modèle.

La détermination de l'auteur d'un portrait est particulièrement ardue. Les plus malins s'y perdent quand il n'y a pas quelque détail significatif pour situer l'œuvre. Je connais des portraits du XV[e] siècle que j'ai vu attribuer successivement à van Eyck, à Roger, à Bouts, à Memling, à Durer. Telle peinture vigoureuse fait penser au nom d'un maître réputé; et il se peut fort bien qu'elle soit l'œuvre d'un maître secondaire, inconnu, qui eut un jour une réussite heureuse. Ces portraits, non signés, non datés, dont on ne connaît pas la provenance, pauvres gens dont on

a tout oublié, errent comme des orphelins, dans les musées et les collections. Ils sont nombreux, même pour la première moitié du XVe siècle. Aussi, quand la critique commença à s'intéresser au Maître de Flémalle, on la pria de toutes parts de faire adopter par le Maître tous ces orphelins. Mettre sous un portrait l'étiquette Maître de Flémalle n'était pas bien périlleux et excitait tout de suite l'intérêt et la curiosité. On en usa. On en abusa. Aussi, je vais citer, sans prétendre être complet :

Portrait de jeune femme, à Berlin, attribué à Roger de la Pasture. Œuvre exquise.

Portrait de dame, à la National Gallery (n° 1433).

Portrait d'un inconnu au chaperon noir, exposé à La Haye, en 1913, appartenant à M. Gumprecht, de Berlin, reproduit dans *Onze Kunst* (1903, n° 10) avec un article de M. H. Hymans, disant que l'attribution au Maître de Flémalle n'est contestée par personne. C'est celui que M. Friedländer indique comme ayant passé dans une vente Chillingworth et qui pourrait représenter un musicien?

Portrait d'homme, au Musée de Berlin. On a essayé d'identifier le modèle avec un certain Strozzi. Mais M. Verlant croyait avoir trouvé mieux et le regretté directeur des Beaux-Arts s'autorisait de médailles de Nicolas d'Este qui semblent représenter le même personnage imbécile et porcin. Niccolo

d'Este! Le père de Lionel dont Roger de la Pasture fit le portrait, l'époux de la malheureuse Parisina qui, pour avoir aimé d'amour Hugo, un des bâtards de son mari, fut décapitée, à la lueur des torches, avec son amant, dans la cour du Palais, près de l'escalier des Lions. On connaissait, depuis Byron, cette tragique aventure. Pendant l'exécution. Niccolo parcourait fébrilement son palais, rongeant le pommeau de sa canne, et quand on vint lui dire que tout était fini, il fondit en larmes en s'écriant au milieu des sanglots : « Hugo! Hugo! mon fils! » Le lendemain, il envoyait superbement aux cours d'Italie la relation du massacre, et faisait mettre à mort dans Ferrare, toutes les femmes soupçonnées du même crime que Parisina, pour ne pas être seul à hurler de douleur!

Ce serait donc l'effigie du héros de cette romantique histoire d'amour et de sang dont le Maître de Flémalle aurait reproduit les traits. Mais alors, il eût fait le voyage d'Italie? Pourquoi pas? Juste de Gand, ne s'est-il pas fixé à la cour d'Urbin?

Malheureusement, M. Hulin de Loo, qui a spécialement étudié les portraits du Maître de Flémalle et dont l'autorité est la plus grande qui soit dans ce domaine, se prononce contre l'identification du modèle avec Strozzi ou Nicolas d'Este. Le personnage représenté serait, selon lui, un homme des Flandres, Ro-

bert de Masmines, et le portrait serait antérieur à 1430. M. Hulin estime que les portraits du Maître de Flémalle se rattachent à une tradition dont les antécédents se trouvent dans la région de l'Escaut, et notamment dans le Hainaut et la Flandre gallicante.

Portrait d'homme et *Portrait de femme*, du Musée de Bruxelles. Nous connaissons les noms des personnages représentés, Barthélemi Alatruye, conseiller à la Chambre des Comptes à Lille, et sa femme, Marie Pacy. Les portraits ont été peints sur d'anciens panneaux de 1425, aux armes de familles tournaisiennes, les Barrat et les Cambry. M. von Tschudi y voit une œuvre du Maître de Flémalle, M. A. Wauters, qui ne croyait pas que le Maître de Flémalle et Robert Campin étaient identiques, les attribue avec hésitation à Robert Campin qui, dit-il, peignit à Tournay des portraits et des blasons. Il semble difficile de donner au Maître de Flémalle même ces deux peintures secondaires (le portrait de femme spécialement est médiocre), mais ce sont peut-être des copies, et l'on admettrait mieux dans cette hypothèse que la famille Alatruye, alliée aux Barrat et aux Cambry, ait utilisé, pour des copies, d'anciens panneaux, ce qui ne se comprendrait guère pour des portraits originaux demandés à un artiste en renom. M. Hulin reporte ces copies à la fin du XVIe siècle.

De tous ces portraits, M. Friedländer n'admet et

ne reproduit dans ses illustrations que celui de Berlin (le pseudo Strozzi) et celui de l'Homme à la Cape noire de la vente Chillingworth. Mais il mentionne, en outre, un autre portrait à Berlin (n° 537 du catalogue), un double portrait à la National Gallery (n° 653), ainsi que le double portrait Alatruye Pacy du Musée de Bruxelles. J'avoue, quant à moi, mon impuissance à me faire une opinion.

PETRUS CHRISTUS

Il y a au Musée de Bruxelles un tableau magnifique, insuffisamment remarqué à cause de son exposition défectueuse. C'est un *Christ descendu de la Croix*, successivement attribué sans raison sérieuse à Roger, à Memlinc et à Bouts et donné maintenant à Petrus Christus. L'attribution actuelle fut jadis proposée par Bode, à une époque où on ignorait le Maître de Flémalle, acceptée provisoirement par Wauters et depuis, non discutée.

J'avoue qu'elle me laisse très hésitant. La tonalité générale de ce tableau est bien différente (à base vert pâle un peu froid) de celle des tableaux (plus chauds et plus montés de ton) de Petrus Christus. D'autre part, il serait singulier que Petrus Christus, qui prit soin de signer ses tableaux, n'eût pas signé celui-ci, qui serait de loin son œuvre principale.

Je lis, en outre, dans le catalogue Wauters de 1908 : l'attribution à Memlinc ne se discute plus, celle à Christus est contestée depuis que le tableau a pu être comparé, à l'Exposition des Primitifs à Bruges, en 1902 (n° 20), avec le *Saint Eloi*, signé, placé à côté. Les attributions à Ouwater et à Bouts, tous deux natifs de Haarlem, sont liées et nous sommes assez disposés à adopter celle de Bouts.

Je pourrais dire, de même, que comparée à la *Justice de l'Empereur Othon*, œuvre authentique de Bouts, placée non loin de là, cette *Déploration sur Jésus* semble exclure la possibilité d'un même auteur. Tel était aussi l'avis de Fétis (catalogue de 1882). Cette œuvre n'avait pas de tradition lorsqu'elle fut achetée en 1844, pour 4,000 francs (!), à un M. Lucq qui la tenait de l'abbaye de Tongerloo.

M. Fétis notait que l'œuvre devait être rattachée à l'école Roger van der Weyden, en raison de l'identité parfaite de la Vierge dans le tableau de Bruxelles et dans la *Descente de Croix* de Louvain.

Le tableau est d'une composition admirablement rythmée. Au centre, la Vierge évanouie, soutenue par saint Jean et Marie Cléophas, la tête entourée d'un voile blanc à plis cassés. Elle a les yeux clos et bombés, un long nez, la Madeleine, qui est à l'écart vers la gauche, prosternée, mains jointes et comme tordues, est également vêtue d'une robe très ample, qui

s'étale en plis cassés. Toutes deux font penser aux modèles de Roger de la Pasture.

L'atmosphère est crépusculaire, comme endeuillée. Il n'y a pas de lumière violente ni de ton franc. Les vêtements des personnages : Nicodème, Joseph d'Arimathie, Simon et Marie Salomé, sont ou de velours frappé ou de drap mauve ou violet de la nuance la plus discrète et la plus rare. L'ensemble est grave et plein d'émotion, à ce point qu'on ne songe pas à s'attarder aux détails. Si l'on scrute ceux-ci, on constatera que l'artiste a le souci des ombres portées : malgré que le soleil soit couché, le vase de la Madeleine, les clous de la Croix, le linceul du Christ ont leurs ombres marquées.

Mais il ne faudrait pas oublier le paysage qui est de toute beauté et révèle un génie réaliste et narratif. Ce n'est pas un essai de reconstitution de Jérusalem et de botanique exotique, c'est une vaste campagne qui est bien de chez nous. Rivières, collines, arbres, maisons, églises, châteaux, routes, telle devait être une vue de « Flandre » au XVe siècle. De minuscules personnages animent l'horizon avec un réalisme familier. A un tournant du chemin, un cavalier s'éloigne monté sur un cheval blanc. Vers la gauche, sur la barrière en travers de la route, deux enfants sont assis.

Parenté avec Roger, équilibre de la composition,

tonalité discrète presque froide, draperies amples aux plis cassés, ombres portées, paysage animé de passants minuscules, voilà bien des traits qui nous rappellent le Maître de Flémalle?

Et si le groupe, un peu solennel, de droite, a pu être rapproché de l'orfèvre de la collection Oppenheim, cela ne signifierait-il pas tout simplement que Petrus Christus s'est inspiré de l'œuvre de son devancier?

Bref, si les remarques ne suffisent point pour attribuer l'œuvre au Maître, et s'il faut se rallier à l'hypothèse Christus, admise par MM. Friedländer et Hulin de Loo, il me semble en résulter la preuve évidente que Christus est sous la dépendance du Maître de Flémalle.

Je trouve cette influence marquée également dans le double tableau de Berlin : *L'Annonciation* et la *Nativité* n° 529/A, daté de 1452; ces compositions doivent beaucoup plus au Maître de Flémalle qu'à van Eyck. Le type de saint Joseph chauve n'est pas spécial à Petrus Christus; on le trouve dans divers tableaux de l'époque. La coiffure de femme assez spéciale en forme de proue, ne lui appartient pas davantage, on en trouve d'analogues avant lui, par exemple dans le *Mariage de la Vierge* du Prado, attribué au Maître de Flémalle.

Quant à la manière dont le personnage de droite

(Simon) porte les cheveux rasés, M. G. Hulin y voyait (21) une conséquence d'une mode adoptée par les courtisans à la suite d'une maladie de Philippe le Bon en 1460. La remarque était ingénieuse, mais elle vaut peu, puisque nous trouvons également un personnage aux cheveux rasés, probablement le même, dans la *Descente de Croix*, conservée en copie, du Maître de Flémalle, que M. Hulin a démontrée antérieure à 1430.

M. Fierens Gevaert n'admettait l'attribution à Christus qu'avec de grandes réserves, mais il notait non sans raison une certaine impression d'art français.

Enfin, si l'on m'objectait que dans l'ensemble, l'œuvre n'apparaît pas comme du Maître de Flémalle, je répondrais qu'à première vue la *Nativité*, de Dijon, l'*Annonciation*, de Mérode, et la *Vierge*, de Francfort, sont aussi assez éloignées l'une de l'autre et qu'il est peu vraisemblable que le Maître de Flémalle, dans une carrière active de plus de quarante ans, ait toujours peint exactement dans le même esprit. Ce serait tomber dans la minutie que de remarquer que le petit cavalier sur son cheval blanc, qu'on voit dans le fond du paysage, est le frère de celui qu'on aperçoit par la fenêtre de la chambre de *Sainte Barbe*, mais l'examen du corps du Crucifié est beaucoup plus significatif. Comparé avec celui du Mauvais Larron, de Francfort, on note une différence mar-

quée dans les têtes, celle de Bruxelles est beaucoup plus belle, admirablement reposée dans la sérénité de la mort, ce qui est logique puisque les personnages représentés ne sont pas les mêmes, mais les corps sont identiques et ont été inspirés par le même modèle ou la même tradition. Clavicules saillantes, trois légers bourrelets indiqués par des ombres sur le sternum, trois rides horizontales au-dessus du nombril, sorte d'ovale dessiné sous les côtes par le ventre rentré, ce sont là des particularités trop spéciales pour être l'effet d'une rencontre fortuite, d'autant plus remarquable qu'on les voit également dans le Crucifié de la Trinité. Et que dire de la beauté du modelé de ce cadavre à la couleur cireuse, avec les trainées émouvantes, d'un rouge grenat si particulier, du sang séché ayant coulé des plaies et taché le périzonium.

Les mains toutefois sont mollement traitées et inférieures à celles du Maître de Flémalle, mais elles offrent une observation curieuse, c'est d'être influencées par le ton, notamment celle de la Vierge et de la femme de droite, de l'étoffe sur laquelle elles se posent.

Ce tableau a dû être copié à plusieurs reprises. Une de ces copies se trouvait en 1927 chez un marchand de Londres. Une autre, de la collection du marquis de Dampierre à Paris, a été reproduite dans la *Peinture*, numéro de janvier 1924, avec un com-

mentaire de M. Antonin qui l'attribue, un peu téméairement, semble-t-il, à Roger de la Pasture. Le paysage si vivant du tableau de Bruxelles y est remplacé par un paysage banal qui appartient plutôt à la fin du XVe siècle.

LES LIVRES D'HEURES ?

La comtesse de Hainaut, que l'on voit intervenir en 1432 en faveur de Robert Campin, condamné, est Marguerite de Bourgogne, veuve de Guillaume IV, comte de Bavière Hainaut, neveu du duc de Berry, mort en 1417, laissant pour héritière sa fille, la fameuse Jacqueline. C'est pour ce prince que furent illustrées les *Heures de Turin* (38), si importantes pour l'histoire des van Eyck.

Nous savons donc, par un document, que la comtesse de Bavière Hainaut est intervenue en faveur du peintre Campin. N'est-il pas raisonnable, dès lors, de penser que cette intervention est due à l'estime dans laquelle elle tenait son talent? Les cours de Bavière-Hainaut et de Berry étaient favorables aux artistes et l'on garde de précieux livres de miniatures exécutés pour elles. Les *Très Riches Heures*, les *Heures de Turin* sont des documents inestimables pour l'histoire de l'art. N'est-il pas raisonnable encore de supposer que Campin, connu et apprécié

par ces Princes, a pu travailler pour eux, comme l'ont fait les van Eyck?

Cherchons. Dans les *Heures de Turin* (39) se trouve une *Descente de Croix* (p. XXI) qui reproduit, trait pour trait, la partie centrale de la *Descente de Croix* perdue du Maître de Flémalle, dont la copie de Liverpool nous a gardé la composition.

Dans les *Heures de Milan* (40), recueil assez inégal dû à divers artistes, M. G. Hulin de Loo reconnaît la main d'Hubert van Eyck dans quelques miniatures de qualité supérieure. Parmi celles-ci, il en est une asez différente des autres, à laquelle les analogies relevées par M. Hulin (architectures, forme des nuages, des vagues) ne s'appliquent point. Elle est d'un caractère tout spécial, d'un réalisme familier, à la fois noble, intime et émouvant : c'est la *Naissance de saint Jean-Baptiste*.

Dans une chambre spacieuse, sur un lit aux lourds rideaux rouges, est étendue l'accouchée. Elle tend à une servante le bébé délicat. Deux autres femmes sont dans la chambre. Il semble qu'on y entend le silence, tellement cet intérieur a une atmosphère familiale et recueillie. Tout contribue à donner dans cette opulence tranquille, un sentiment d'intimité. Le coffre-banc entrouvert laissant voir des objets de toilette, des patins ou socques de bois près du coffre (les mêmes que dans la *Descente de Croix!)*, le petit

meuble avec un panier, un chandelier, une aiguière, le rouet devant un escabeau triangulaire, un chien mangeant dans une écuelle, un chat et, dans le fond, éclairant la chambre, une fenêtre aux carreaux losangés avec des armoiries, et à côté de la fenêtre, une porte ouverte au-dessus de laquelle sont des aiguières de cuivre, laissant voir Zacharie lisant dans la clarté d'une autre fenêtre latérale.

Est-ce qu'il ne suffit pas de décrire ce bijou pour évoquer irrésistiblement le Maître de Flémalle?

Sans doute, M. Hulin de Loo y a pensé comme nous, mais en 1911, il croyait que Flémalle était Daret, encore enfant à l'époque de la miniature. Maintenant que Flémalle est reconnu être Campin, la question des dates n'est plus une objection. M. Hulin de Loo maintient néanmoins son opinion.

Il est possible que l'exploration des manuscrits illustrés du début du XV[e] siècle nous réserve d'autres découvertes; malheureusement leur étude est beaucoup plus dificile que celle des tableaux.

LA NATIVITE DE DIJON

J'ai gardé pour la fin la *Nativité* de Dijon (ou l'*Adoration des Bergers)*. Elle est exquise et mérite une mention spéciale, car elle est capitale, ainsi qu'on le verra par la suite, pour l'identification du

grand artiste inconnu qui nous occupe. Qu'elle doive être rangée parmi les peintures à donner au Maître de Flémalle, cela n'est contesté par personne. Et le premier aspect du tableau, avec sa Vierge à l'ample manteau blanc aux plis épais étalés sur le sol, emporterait toute hésitation.

Toutefois, son allure archaïque de miniature agrandie, permet de la classer à part et d'y soupçonner une des premières œuvres du peintre. M. Bouchot, dans son Catalogue des Primitifs français de 1904, note, à propos de cette œuvre et d'autres du même maître, une série de menus détails qui rattacheraient les débuts du Maître de Flémalle aux artistes de Mehun-sur-Yèvre et de Bourges, aux illustrateurs des *Très Riches Heures du duc de Berry*. Bien que la préoccupation annexionniste de M. Bouchot l'ait parfois conduit à un chauvinisme un peu puéril, je ne fais point de difficulté à retenir son opinion. Un artiste considérable ne se forme point sans précurseurs, et je ne vois point d'obstacle, au contraire, à admettre qu'il faille, pour expliquer les origines du Maître de Flémalle, tenir compte des *Heures du duc de Berry*, comme pour expliquer les van Eyck, on interroge les *Heures de Turin*.

La scène se passe devant une chaumière, ouverte d'un côté, avec une cloison lattée en ruines, par les trous de laquelle on aperçoit, paisibles et indifférents

à la scène, l'âne et le bœuf. Dans l'autre paroi, à la porte, dont la partie supérieure est ouverte, on aperçoit les trois bergers, l'un tenant son chapeau devant lui, en ses deux mains, d'un geste embarrassé et respectueux, un autre avec sa cornemuse, le cou tendu, celui du fond mettant familièrement la main sur l'épaule du berger devant lui, tous trois curieux, déférents, vulgaires et très vivants, si naturels et expressifs ! A gauche, au premier plan, un peu en dehors de la chaumière, la Vierge est agenouillée sur le sol, couverte d'un vaste manteau blanc qui élargit autour d'elle ses plis lourds. Les mains écartées, pour se joindre en une attitude d'adoration, elle regarde l'Enfant nu, tout chétif, étendu devant elle. Au milieu de la composition, saint Joseph, très vieux, le front dénudé, avec des cheveux blancs et une barbe grise, se penche aussi vers l'Enfant, un genou en terre, l'autre ployé. Il tient dans la main droite une chandelle allumée qu'il protège, de la main gauche, contre le vent.

Ce détail est venu aux peintres, des mystères. Quand on représentait devant le peuple une scène de l'Evangile, lorsqu'on voulait signifier qu'elle se passait le soir ou la nuit, un des acteurs tenait une chandelle allumée. C'était une de ces conventions théâtrales comme il en existe encore aujourd'hui. Tous les assistants la comprenaient. Les artistes ont plus

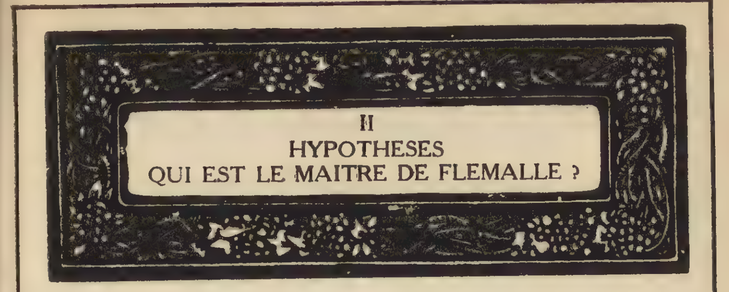
tard reproduit ce trait pour son pittoresque; peut-être aussi faut-il y voir un certain symbolisme, le rôle du Père nourricier étant précisément de garder contre l'extérieur la petite lumière qui vient de naître.

La droite de la scène est occupée par deux femmes, coiffées de turbans et richement vêtues, l'une vue de dos, à demi agenouillée, l'autre debout, montrant sa main droite inerte. La présence de ces deux femmes dans la *Nativité* s'explique aisément pour qui connaît la jolie légende que les Evangiles apocryphes avaient popularisée au moyen âge. Ce sont les deux matrones appelées pour l'accouchement : Zélémi et Salomé. Zélémi ayant affirmé que l'Enfant était né sans péché, Salomé sceptique répondit : « Je le croirai quand cela sera prouvé. » Et aussitôt sa main se dessécha. Mais il lui suffit de toucher Celui qui était venu pour racheter les péchés du monde — et le sien n'était pas bien gros! — pour être guérie.

La charmante histoire est d'ailleurs racontée par les phylactères que tiennent les personnages. Zélémi dit : « *Virgo peperit filium* »; Salomé répond : « *Credam quam probavero* », et un petit ange qui vole au-dessus de saint Joseph, en une longue robe blanche flottante, conseille : « *Tange puerum et sanaberis* ». Sur le toit de la chaumière, un autre groupe gracieux de trois anges volants, tenant une banderolle. Enfin, un paysage admirable de rochers, de châteaux,

de route vers un lac, occupe le fond du tableau. Car, vu en projection lumineuse, ainsi isolé, à une grande échelle, ce minuscule paysage avait une beauté, une poésie extraordinaires. On y devinait la saison aux silhouettes précises des arbres sans feuillages, on y devinait l'heure crépusculaire aux ombres allongées sur les champs; il y avait là une vérité, un sentiment de la nature admirables. Etonnants artistes, que ces maîtres primitifs, qui pouvaient ainsi inclure tout un monde en quelque centimètres carrés, et soigner avec une pareille perfection, jusqu'aux plus petits détails du fond d'un tableau!





Et maintenant que nous avons dénombré l'œuvre, essayons d'aller plus loin. Est-il possible, dans l'état présent de nos connaissances, de remplacer par un nom déterminé l'appellation provisoire et d'ailleurs erronée, du Maître de Flémalle ?

On s'y est essayé, laborieusement, depuis quelques années. M. Firmenich-Richartz, frappé des analogies du maître avec Roger de la Pasture, a proposé de les identifier et de considérer les œuvres du Maître de Flémalle comme les œuvres de jeunesse de Roger. Cette opinion a encore des partisans. M. Otto Seeck, découvrant dans les œuvres attribuées au Maître de Flémalle, certains caractères féminins (?) a cru pouvoir les donner à Marguerite van Eyck, la sœur légendaire de Hubert et de Jan, qui aurait fait aussi de la peinture, mais dont l'existence n'est pas démontrée. M. Hasse a fait un livre pour prouver que le maître était Roger de Bruges. MM. James Weale et

Lafenestre découvrent dans les œuvres attribuées au peintre deux et même trois mains différentes. Nous ne pouvons évidemment pas espérer des certitudes pour toutes les œuvres dont nous avons parlé et cette réserve prudente et peu compromettante faite, de la possibilité d'une pluralité d'artistes (22), il reste intéressant de chercher à clarifier la situation. M. Maeterlinck, le conservateur du Musée de Gand, a publié, en 1913, une brochure dans l'espoir d'établir que le Maître de Flémalle n'était autre que Nabur Martins, peintre gantois. M. G. Hulin de Loo, professeur à l'Université de Gand, après avoir pensé que le Maître de Flémalle était Jacques Daret, condisciple de Roger de la Pasture à Tournai, dans l'atelier de Robert Campin, s'est ultérieurement prononcé pour Robert Campin lui-même. Et voilà l'hypothèse flamande et l'hypothèse wallonne en présence.

WALLONS ET FLAMANDS

Ici, une courte observation paraît nécessaire.

De nos jours, les Wallons, habitant les provinces méridionales de la Belgique et parlant français, désirent que leur originalité propre ne soit pas méconnue et qu'ils ne soient pas confondus avec les Flamands.

Au temps du Maître de Flémalle et de Roger de la Pasture, cette distinction n'a aucun sens.

Il exista, au XVe siècle, une admirable école d'art, dont les origines sont complexes et encore mal connues, mais qui produisit dans son épanouissement des chefs-d'œuvre qu'on catégorisa sous le nom d'école flamande, désignation répandue dans l'Europe entière et qu'il serait vain de vouloir rétrécir aujourd'hui.

Cette Ecole « Flamande » n'a pas connu de limites territoriales ou politiques. Elle a eu des adeptes au Nord, en Hollande, à l'Est, dans toute la Rhénanie, au Sud, en France et jusqu'en Espagne. Les préoccupations nationalistes du XXe siècle n'ont pas réussi à établir dans ce vaste ensemble des classements analogues à ceux que comporte l'art italien. On peut, si l'on recherche le lieu de naissance, constater que certains artistes « flamands » sont Hollandais, Français ou Allemands, cela ne diminue pas la splendide unité de l'Ecole flamande. Mais on doit se garder de croire, pour la Belgique, que les artistes « flamands » sont des Flamands au sens actuel. La vérité, c'est que les provinces du Sud ont contribué à la gloire de l'Ecole et peuvent en réclamer leur part. Roger de la Pasture, Gossart, Bles, Patinir viennent du pays wallon.

Résignons-nous pourtant à ne pas voir tenir compte de cette distinction, aussi souvent que l'exactitude historique et géographique l'exigerait. Pour les Fran-

çais, Mons, Namur et Liége, sont des villes « flamandes ». Pour les critiques d'art flamands ou bruxellois, il y a toujours une certaine résistance, souvent inconsciente et faite de préjugés, à admettre la part de la Wallonie dans la gloire de l'Ecole « flamande ». MM. Verlant et Wauters ont tranquillement nié autrefois l'école de peinture de Tournay.

NABUR MARTINS ?

Revenons aux tentatives pour identifier le Maître de Flémalle. Il reste deux hypothèses en présence : la gantoise et la tournaisienne. La gantoise est d'un Gantois; cela ne suffit pas pour que je la déclare absurde. Je préfère examiner l'argumentation de son auteur, M. Maeterlinck, à qui on doit tant d'aperçus originaux et de recherches sur la période pré-eyckienne et ses influences françaises, l'a exposée dans une brochure sensationnellement intitulée : *Une Ecole Primitive méconnue. Nabur Martins ou le Maître de Flémalle. Nouveaux documents.*

C'était peut-être exagéré. Car l'essentiel de la thèse de M. Maeterlinck était la découverte d'une composition décorant l'ancienne Boucherie de Gand, qui n'était pas inconnue. C'est une peinture murale fort délabrée représentant au centre une *Nativité*, à gauche des personnages dans lesquels on a reconnu

Philippe le Bon et le comte de Charolais, à droite Isabelle de Portugal et Adolphe de Clèves. Elle nous est parvenue en fort triste état, la tête de la Vierge et celle de saint Joseph ont disparu. Elle fut découverte en 1854 sous un badigeon avec une inscription flamande disant que c'était Jacques de Ketelboetere qui l'avait fait faire en l'an de grâce 1448. Ce personnage était un boucher-poissonnier de Gand, enrichi. Voilà, ma foi, un boucher-poissonnier exceptionnel et sympathique.

J'ai vainement cherché dans M. Maeterlinck la preuve que cette peinture est l'œuvre de Nabur Martins. Il déclare (p. 57) que l'on voit par des pièces d'archives authentiques que de Ketelboetere fut plusieurs fois en rapport avec Nabur Martins, que cet artiste apparaît, sans passé connu, à Gand, en 1440 et y meurt en 1454, qu'il lui fut commandé de nombreux ouvrages, et conclut timidement : « L'importance des travaux de Nabur Martins, sa qualité évidente de continuateur d'Hubert van Eyck, qualité qui se retrouve tout aussi visiblement dans les œuvres du Maître de Flémalle, où nous avons remarqué tant d'architectures gantoises identifiées, tout nous prouve que c'est au peintre de la Boucherie de Gand, *ou tout au moins à quelque autre Gantois de l'entourage d'Hubert*, qu'il faut songer pour l'identification du Maître de Dijon, et non pas à l'un ou l'autre artiste

tournaisien dont les travaux artistiques connus par les archives présentent une si minime importance. »

Voilà l'hypothèse Nabur Martins bien malade. L'hypothèse simplement gantoise subsiste seule. M. Maeterlinck rapproche la *Nativité* de l'ancienne Boucherie de la *Nativité* de Dijon, et conclut à l'identité d'auteur. C'est aller un peu vite, la première œuvre est médiocre et de 1448, la seconde est excellente et très antérieure; la seule conclusion raisonnable est, s'il y a des analogies, que le peintre gantois s'est inspiré du Maître de Flémalle, sans plus.

Les analogies sont incontestables. Nous trouvons non seulement l'Enfant, la Vierge en robe blanche, saint Joseph avec sa chandelle, mais une des sages-femmes au turban. M. Henri Hymans les avait signalées de son côté dès 1909. Mais M. Hymans s'était gardé d'affirmer l'identité d'auteur. Tout cela n'est donc pas bien neuf.

La similitude la plus frappante est la présence de la sage-femme, Zélémi ou Zélénie. Mais remarquons qu'elle est seule. Salomé est absente. Dès lors, tout le charme de cette histoire naïve disparaît. Zélénie isolée n'est plus qu'un personnage décoratif, sans signification, le souvenir traditionnel d'un récit oublié. M. Mâle nous apprend qu'en effet, cette histoire fut jugée inconvenante et peu orthodoxe et que les représentations en furent proscrites et disparaissent vers le

milieu du XVe siècle. En plaçant cette Zélénie accessoire au centre de sa composition, entre la Vierge et saint Joseph, le peintre de l'ancienne Boucherie a fait une faute de composition et de goût, excusable chez un décorateur, inadmissible chez l'auteur du retable de Dijon.

« Remarquons, dit M. Maeterlinck, que dans les deux peintures, saint Joseph tient une chandelle. » L'argument ne porte pas; j'ai expliqué plus haut la genèse de ce détail, très fréquent chez les peintres du XVe siècle; il serait excessif de soutenir que tous les tableaux où il se rencontre sont du Maître de Flémalle.

Reste un dernier argument : M. Maeterlinck reconnaît dans la *Nativité* de Dijon, la tour de Saint-Nicolas, à Gand, la grande Boucherie de Gand, et dans la *Vierge à l'Ecran*, la tour de l'église Sainte-Pharaïlde, le Steen de Gérard le Diable, une des deux tours romanes de l'église Saint-Jacques. L'argument serait puissant s'il était démontré. Et M. Maeterlinck, qui a prodigué dans sa brochure des clichés d'œuvres connues dont il a simplement changé l'étiquette, aurait fait beaucoup plus pour nous convaincre, s'il avait pu nous mettre à même de contrôler ses identifications d'architectures gantoises. Certes, il y a là des recherches à faire, photographier, agrandir, et présenter séparément les paysages ruraux et

urbains, les classer, les comparer entre eux et aux monuments connus. Mais avec quelle prudence on doit se garder de conclure précipitamment! C'est ici que l'esprit de « clocher » est à redouter. Les monuments que nous croyons volontiers immobiles, se transforment au cours des siècles, et il est peu de silhouettes d'aujourd'hui qui soient pareilles à celles du XV[e] siècle.

Et... c'est tout. Dans ces conditions, Nabur Martins, ou l'hypothèse gantoise, n'a été depuis, reprise par personne.

JACQUES DARET ?

En revanche, l'hypothèse tournaisienne est solidement étayée de présomptions graves, précises et concordantes, ainsi qu'on dit au Palais de Justice.

De l'examen des œuvres, nous avons été amenés à penser à Roger de la Pasture et à Tournay, tellement souvent que c'est évidemment dans cette direction qu'il faut chercher.

C'est donc dans le voisinage immédiat de Roger, dans ceux qui ont été associés à sa vie, qui l'ont approché longtemps et de près, que ces recherches seront le plus raisonnables. Dans l'existence de Roger, il y a deux périodes, la tournaisienne et la bruxelloise. Ceux qui subiront directement l'influence de

Van der Weyden, gloire et honneur de l'école de Bruxelles, nous les connaissons, c'est Memlinc et c'est Bouts. Il n'y a rien à apprendre de ce côté. Scrutons plutôt les fréquentations du Roger d'avant le voyage d'Italie, du Roger de la Pasture de Tournay. Au surplus, la date du panneau Werl (1438) nous indique la première moitié du XVe siècle. Or, à Tournay, Roger eut pour maître, en 1427, Robert Campin et dans l'atelier de Campin, pour condisciple, Jacques Daret (23), selon le registre des peintres du début du XVe siècle.

Ce fut donc à Jacques Daret que l'on pensa tout d'abord. M. Georges Hulin de Loo, professeur à l'Université de Gand, dont j'ai déja dit l'autorité pour tout ce qui touche à l'art du XVe siècle, proposa, lors de l'exposition des Primitifs à Bruges, en 1902, l'hypothèse Daret avec une telle abondance de présomptions qu'il ne rencontra point de contradicteurs et que les dictionnaires, les manuels, les catalogues des musées, l'adoptèrent avec empressement, les uns avec un point d'interrogation, les autres sans réserves.

Pour qu'on la puisse apprécier, résumons l'argumentation de M. Hulin de Loo (24) :

« L'histoire de l'art, dit M. Hulin, se constitue par deux espèces de recherches très différentes de nature : d'une part, il y a la recherche historique

proprement dite, patient travail d'archives, mettant au jour les *documents* qui concernent les œuvres d'art ou la biographie des artistes; d'autre part, il y a la critique comparative des *monuments* de l'art. Celle-ci inventorie les échantillons conservés dans les collections publiques ou privées et d'après leurs analogies, les classe en groupes, de même origine locale, de même école, de la même main, constate aussi les filiations, les influences réciproques et l'évolution des personnalités. Ces deux genres de travaux s'accomplissent par des méthodes essentiellement différentes, demandent des formations scientifiques et des aptitudes naturelles qui ne se ressemblent point... Malheureusement, il arrive fréquemment qu'entre les résultats obtenus par ces deux espèces d'études, manque le point de jonction... C'est une entreprise particulièrement tentante que celle de rechercher à lever un coin du voile de méconnaissance, à mettre en rapport les œuvres sans nom avec les noms sans œuvres. Elle est remplie d'écueils, mais la plus aventureuse des conjectures peut avoir son utilité pourvu qu'elle mène à quelque résultat contrôlable. En matière de paternité artistique, la certitude absolue n'existe jamais, même pour un tableau signé accompagné de la quittance du peintre. Quand toute garantie d'authenticité fait défaut, comment peut-on arriver à identifier une œuvre jusque-là anonyme? Il arrive qu'il se dé-

gage de l'ensemble reconstitué d'un peintre un si grand nombre, et si varié, d'indices convergents vers une même hypothèse que celle-ci acquiert une probabilité très grande, qu'elle atteint ce qu'on appelle la certitude morale. La confirmation négative se fait par l'impossibilité d'imaginer une autre attribution qui satisfasse aux mêmes conditions... »

On ne pourrait mieux dire et mieux indiquer la nature du problème et la méthode pour la solution. Or si, comme nous l'avons vu, les *œuvres* nous montrent que pendant la première moitié du XV[e] siècle, le Maître de Flémalle est l'artiste le plus considérable parmi les inconnus, les *documents* attestent qu'à cette époque Jacques Daret était l'artiste le plus considérable parmi ceux dont nous ne connaissons pas la production. M. Hulin rappelle que les comptes des ducs de Bourgogne en font foi, qu'à deux reprises, au banquet de Lille (1453), au mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York (1468), appel fut fait à tous les peintres du pays, et chaque fois Jacques Daret reçut un salaire supérieur à celui payé aux autres artistes (25).

Une des œuvres du Maître de Flémallle est datée 1438. Cette date concorde avec celles de la vie de Daret. Il fut reçu franc maître dans les métiers des peintres de la ville de Tournay en 1432 et élu doyen le jour même, ce qui laisse croire qu'il avait déjà fait

preuve d'un talent exceptionnel. On trouve à Bruges des traces de son influence; or, les documents nous apprennent qu'il y fut en 1468.

M. Hulin de Loo indique alors, comme présomption nouvelle, la parenté des œuvres du Maître de Flémalle et de celles de Roger. Nous avons suffisamment souligné cet élément pour ne pas devoir insister.

Il ajoute que les tableaux du Maître de Flémalle montrent des conceptions propres aux enlumineurs de manuscrits et aux dessinateurs de cartons pour tapisseries. Or, les documents nous apprennent que Jacques Daret était l'un et l'autre.

Voilà bien des concordances. M. Hulin voulut cependant soumettre son impression à une vérification complémentaire. Jacques Daret avait passé douze années (1446-1458) à Arras où il travailla pour l'abbé Jean du Clercq, de l'abbaye de Saint-Vaast. Il devait y avoir laissé des traces. M. Hulin trouva au Musée de Douai une *Vierge* marquant l'influence évidente de celle qui fut peinte pour l'abbaye d'Eaucourt en Artois (Musée d'Aix). Il trouva le portrait et les armoiries de Jean du Clercq sur un tableau de Berlin : *La Visitation au donateur*, dont il écrit (je cite textuellement, parce qu'on verra par la suite comment, en se trompant, M. Hulin était près de la vérité) : « Ce tableau est intimement apparenté au Maître de Flémalle, quoique d'une autre main. Nous

avons affaire ici évidemment *à un bon élève du maître* ».

Tout cela paraissait péremptoire. Ce fut M. Hulin lui-même qui, en 1909, déclara avec une rare probité d'historien, qu'il fallait abandonner l'hypothèse Daret.

ROBERT CAMPIN ?

M. Pol de Mont, directeur du Musée d'Anvers, dans une lettre écrite à M. Maeterlinck pour le féliciter de la découverte de Nabur Martins, disait : « Maintenant que l'hypothèse Flémalle-Daret se trouve complètement condamnée, il me semble que le moment est venu pour que la critique abandonne définitivement toute tentative de personnifier le Maître de Flémalle avec l'un ou l'autre artiste du groupe tournaisien... »

Voilà qui est net, impératif, peu scientifique sans doute, mais bien flamingant. Il est signifié défense aux savants de chercher du côté wallon! Et c'est nous qui sommes accusés de parti-pris, de préjugés et d'esprit de clocher!

Quelles étaient donc les circonstances qui avaient amené M. Hulin à renoncer à une opinion si flatteusement accueillie par tous les connaisseurs? Voici :

M. Hulin, poursuivant ses travaux dans la direc-

tion de Daret, était parvenu à retrouver quelques tableaux exécutés indiscutablement par Daret. Or, ces tableaux portaient la marque de l'influence du Maître de Flémalle, mais n'étaient certainement pas de sa main. Il fallait donc remonter plus haut, passer de l'élève au maître, abandonner Daret pour proposer Robert Campin.

On voit tout de suite que cette hypothèse est plus satisfaisante que la première. Daret était un cadet de Roger de la Pasture; or, l'œuvre du Maître de Flémalle semble indiquer un aîné. Campin satisfait à cette condition, et l'ensemble des présomptions relevées par M. Hulin conserve pour cette attribution nouvelle toute sa force et tout son intérêt.

Car Robert Campin est, lui aussi, un artiste considérable dans la génération antérieure à celle de Daret et de Roger. Né probablement à Valenciennes vers 1378 ou 1379, on le trouve à Tournay en 1406 exerçant, en qualité de maître, le métier de peintre. En 1410, il devint le peintre ordinaire de la ville et se fit recevoir dans la bourgeoisie. Lors de l'institution des doyens des métiers, il fut mis à la tête de la corporation. Il fit partie du magistrat communal. Il eut dans son atelier, comme apprenti, Hanekin de Stoevere, fils d'un peintre de Gand, ce qui prouve que sa notoriété avait dépassé les murs de sa ville. Marguerite

de Bourgogne, femme de Guillaume IV de Hainaut, fit une démarche en sa faveur en 1432. Il mourut en 1444. On n'a point retrouvé jusqu'ici, il est vrai, de documents, d'archives attestant d'autres travaux que des besognes de décoration, mais comment admettre, dirons-nous avec M. Houtart, à qui nous empruntons ces détails biographiques, que le premier peintre de ce centre d'art qu'était alors Tournay n'ait été qu'un décorateur obscur? Il n'est pas sans intérêt de noter que, de 1404 à 1423, la confrérie des peintres comprenait également les sculpteurs, leurs collaborateurs habituels (26).

Avant d'exposer comment on fut amené à remonter de Daret à Campin, je veux rencontrer un argument de M. A.-J. Wauters, contre l'hypothèse Daret. Ce ne sera qu'un hors-d'œuvre apparent, puisque le même raisonnement est repris contre l'hypothèse Campin. Le savant historien de la peinture flamande, auquel on doit tant de pénétrants aperçus, qui s'est parfois trompé, mais dont les erreurs mêmes ont été pour lui l'occasion de recherches et de découvertes nouvelles, souligne, pour démontrer l'inexistence de l'école de Tournay, que les documents mis au jour jusqu'ici ne se rapportent pas à des tableaux. Et M. Verlant, reprenant en bref l'argument contre Daret, s'écriait : « Comment nous faire prendre comme un grand peintre cet homme à qui, dans son âge

mûr, on paie de modiques salaires pour des ouvrages d'artisan décorateur? « Allusion au document commenté par M. A.-J. Wauters. En 1461 (?), Daret reçoit 9 livres pour « son sallaire d'avoir peint le personnage de pierre sur la tourelle ou fiolle du Beffroy ».

L'argument paraissait grave. Il ne l'eût plus été si M. Verlant avait ajouté qu'en 1441, on paie quelque monnaie à Roger pour avoir peint un dragon pour la procession de Nivelles, qu'en 1458, on avait payé encore de minimes sommes à Roger de la Pasture, alors en pleine gloire, « *pour avoir en suite d'accord orné de peintures les images livrées par Jacques de Gérinnes* », un sculpteur-fondeur; et qu'en 1461, le même Roger peignit, d'après un document, « *deux images de pierre représentant saint Philippe et sainte Elisabeth* ». Ces besognes de polychromeur et enlumineur de statues, d'estofadores, comme on dit en Espagne, qui aujourd'hui semblent réservées aux artisans, étaient alors normales pour les artistes. J'en pourrais citer d'autres exemples; celui ci-dessus est particulièrement significatif et suffisant pour réduire l'argument à sa très mince valeur.

N'en reste-t-il rien? Je ne vais pas jusqu'à le prétendre. Il est certain que nous manquons pour l'école de Tournay de documents authentifiant des peintures déterminées. Ces documents-là sont rares pour *tous*

les peintres du XV[e] siècle et il en est peu qui ne soulèvent de multiples controverses. Tout le catalogue de Hubert van Eyck, de Roger de le Pasture, de Petrus Christus, de Hugo van der Goes, et combien d'autres encore, est établi surtout sur des probabilités. Pourquoi se refuser à admettre, pour les artistes de Tournay, les probabilités dont on se contente pour d'autres? Pourquoi nous demander d'admettre plutôt cette proposition renversante que ces peintres, dont nous avons les noms, que nous savons nombreux, organisés en confrérie, soumis à un apprentissage d'au moins quatre ans, ces peintres en relations avec van Eyck qui vient leur rendre visite, collaborant à Bruges avec Van der Goes, ces peintres du milieu desquels est sorti l'un des plus considérables artistes du temps : Roger de la Pasture, que ces peintres aient tout fait, excepté des tableaux!

Mais l'objection, ainsi amoindrie, diminuée, presqu'anéantie, subsiste quand même contre nos prétentions. M. G. Hulin de Loo le comprenait. Il fallait un document précis; il le trouva.

Il le trouva dans les comptes de l'abbaye d'Arras, conservés aux archives de cette ville et publiés en 1889, auxquels on n'avait pas fait une suffisante attention. En 1432, l'abbé achète d'un marchand allemand 14 statues d'albâtre, 12 apôtres et 2 figures formant le couronnement de la Vierge. En

1433, le sculpteur Collard de Hordain est rétribué pour avoir sculpté en bois les niches et autres accessoires du retable. Trois paiements sont alors mentionnés à Jacques Daret pour les peintures du retable.

Que ces peintures soient des tableaux, ce ne peut faire de doute en présence des deux documents complémentaires suivants : le premier est le récit par Antoine de le Taverne des événements passés à Arras en 1435, le second est la description du retable par Jean Collard, de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, dans son *Journal de la Paix d'Arras*, publié en 1651 à Paris.

Le traité d'Arras entre le roi de France et Charles VII et le duc de Bourgogne Philippe le Bon, mettait fin à de longues guerres. Il fut conclu, en l'abbaye d'Arras, avec une grande solennité; et un religieux du couvent, dom A. de le Taverne, en annota soigneusement les cérémonies. Nous savons ainsi que, le 1er juillet, les diplomates commencèrent à arriver à Arras, que le 8, des envoyés du Concile de Bâle arrivèrent à leur tour, que le 11, ils visitèrent l'église de Saint-Vaast, et furent conduits notamment à la chapelle de Notre-Dame pour y admirer le nouveau retable que l'abbé Jean du Clercq y avait fait placer. Le 12, arriva l'ambassade du Pape. Elle comprenait le cardinal de Sainte-Croix, le vénérable Nicolas Albergati et Thomas Sarzano, qui de-

vint plus tard pape sous le nom de Nicolas V. Le 16, ils entendaient la sainte messe et visitèrent l'abbaye. Jean du Clercq tint à leur montrer aussi le nouveau retable et le « légat prit grand plaisir à en admirer les peintures ».

Que représentaient ces peintures? La relation de Jean Collard (1651) va nous l'apprendre. Il décrit le retable, qu'il dit se trouver dans la chapelle des abbés, où il avait été transporté de la chapelle de Notre-Dame. Il mentionne les douze statues d'apôtres. Les volets étaient ornés de « cinq belles peintures ». Dans la partie supérieure, l'*Annonciation;* en dessous, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, la *Circoncision* ou *Présentation au Temple.* Dans la *Visitation* on voyait l'abbé Jean du Clercq, à genoux, dans le costume de son ordre, sa crosse en mains et sa mître devant ses genoux.

C'est la description exacte de la *Visitation* de Berlin, y mentionnée comme d'un flamand inconnu, vers 1460, en parenté avec le Maître de Flémalle. Le même Musée possède du même auteur une *Adoration des Mages* dans lequel les rois sont tous trois de race blanche. Ce détail, qui appartient à l'ancienne iconographie, car à partir du milieu du XVe siècle, un des rois mages est toujours un nègre, fit douter M. Hulin de l'époque de 1460, de même que la forme des costumes et l'âge présumé du donateur. C'est

ainsi que poussant ses recherches dans les années antérieures, il arriva à découvrir les documents que je viens de résumer, et à pouvoir dater les œuvres de 1434 (27).

Ces tableaux de Berlin étaient-ils bien ceux du retable de Jean du Clercq? S'il eut pu rester une hésitation, elle dut disparaître lorsque M. Hulin de Loo signala les deux autres panneaux décrits par Jean Collard : la *Circoncision*, ou plus exactement une *Purification*, confusion explicable par la similitude des scènes qui toutes deux impliquent une présentation au temple, et la *Nativité*.

La *Purification* était connue bien avant 1902. Elle faisait partie de la collection Hainauer de Berlin et fut acquise par MM. Duveen frères de Londres. Elle passa depuis dans la galerie d'un amateur à Paris, M. Tuck, auprès de qui nous avons fait, en 1911, lors de l'Exposition de Charleroi, de vaines instances pour obtenir le prêt de cette œuvre si intéressante pour notre rétrospective wallonne. Le tableau est à la fois noble et charmant et fait penser au Maître de Flémalle comme à Roger de la Pasture. La Vierge est de ce type particulier dont j'ai parlé ci-dessus en citant MM. de Fourcaud et Durand-Gréville. Certains autres personnages rappellent les acteurs des scènes de la vie de saint Pierre (Musée du Prado). Les architectures sont analogues. Une des suivantes de

la Vierge tient un cierge en spirale, pareil à ceux que M. Hymans croyait d'origine tournaisienne.

L'œuvre a été exposée à Londres en 1927 (n° 21 du catalogue).

M. G. Hulin découvrit la *Nativité*, en 1910, chez des marchands de Londres, MM. Colnaghi, qui la vendirent par la suite à M. Pierpont Morgan. La *Nativité* est d'un plus haut intérêt encore que la *Présentation au Temple* (28) parce que, pour ce sujet, nous avons le prototype dans l'œuvre du Maître de Flémalle. Ce n'est pas une copie de la *Nativité* de Dijon, mais c'en est une interprétation tellement soumise au modèle qu'il ne peut y avoir de doute sur la connaissance approfondie qu'en avait Jacques Daret.

Cette mise au jour couronnait magnifiquement les longues et patientes recherches de M. Georges Hulin de Loo. A défaut de solution certaine de l'énigme flémallienne, elle reconstituait tout au moins d'une manière décisive l'œuvre d'un peintre (Daret) à propos de laquelle nous n'avions aucun point de repère précis. Elle les authentifiait, sans discussion possible, car non seulement les caractères esthétiques des œuvres retrouvées concordaient, mais leurs dimensions identiques ne laissaient plus d'incertitude. C'étaient bien là les panneaux visés dans les documents rappelés plus haut. Voilà donc quatre tableaux

d'un peintre tournaisien authentifiés par des documents.

Si l'on compare les deux *Nativités*, on ne peut conserver un doute sur l'antériorité de celle du Maître de Flémalle. Dans celle de Daret, tout y est, mais avec un accent moins fort et moins expressif. Les banderoles explicatives ont disparu comme une mode désuète. La Vierge, le saint Joseph vieux, avec sa chandelle, les deux sages-femmes se retrouvent dans l'un et l'autre tableau. Les anges aussi, disposés de même, par un et par trois, volent sur le toit de la chaumière. Dans le groupe triple qui est presque une copie, Daret a ajouté sur la tête d'un ange, le diadème à la croix de pierres précieuses que les van Eyck venaient de mettre à la mode (mise en place du retable de l'Agneau : 1432). Par un désir de réalisme assez puéril, il a peint au toit de la chaumière de petites stalactites de glaçons, afin d'indiquer l'hiver. Il a fait à Salomé une figure consternée, presque grimaçante, dans la contemplation de sa main desséchée. Les deux Salomé portent le même mancheron de perles. Le paysage du fond a été modifié par l'élève et est beaucoup moins fin que dans la *Nativité* de Dijon.

Ces certitudes acquises quant à Jacques Daret, ces œuvres authentifiées et datées, l'hypothèse Flémalle-Daret ne se pouvait plus soutenir. Mais la question

était à peine déplacée et pouvait maintenant se préciser ainsi : Quel était l'artiste qui, sans être Roger de le Pasture ni Jacques Daret, présente cependant avec eux de nombreux points de ressemblance, et qui est leur aîné à l'un et à l'autre? La réponse est invincible : ce ne peut être que Robert Campin, le vieux maître de Tournay qui eut dans son atelier, vers le même temps, Rogelet et Jacquelotte.

Voilà comment M. G. Hulin de Loo fut amené à proposer l'hypothèse Campin. Et l'on voit que le raisonnement est assez fort. Ajoutons que l'importance de ses observations est considérable pour l'histoire de la peinture « flamande »; on la faisait commencer brusquement par le quasi miracle de l'apparition des van Eyck et somme toute, avant l'*Agneau*, c'était la nuit. Et voici un maître contemporain d'Hubert van Eyck, tout au moins, presque de sa taille; il remplit ainsi le début du XVe siècle, préparant, expliquant la possibilité du chef-d'œuvre qu'est l'*Adoration de l'Agneau mystique*.

En résumé, l'hypothèse Maître de Flémalle-Robert Campin paraît, de toutes celles qu'on a proposées, la plus sérieuse. On l'adoptera peut-être moins aisément que l'hypothèse Daret, parce que les suiveurs confessent moins facilement que les chercheurs qu'ils se sont trompés. Elle a pourtant reçu déjà la consécration de la collection Ars Una dans laquelle

M. Max Rooses a fait paraître une histoire de nos beaux-arts dont le titre confiscateur *Flandre* indique à lui seul que l'auteur n'est point suspect de sympathies excessives pour les prétentions wallonnes. Robert Campin, substitué au Maître de Flémalle dans cette importante collection de vulgarisation, ce sera, pour le grand public tout au moins, une vérité qu'on ne discute pas.

J'ajoute que la National Gallery, dont le prestige n'est pas mince, a consacré à son tour cette opinion et que M. Conway, dont on connaît l'autorité en Angleterre, reproche à M. Friedländer de ne pas s'être franchement rallié à l'hypothèse Campin (29).

Par contre, M. S. Reinach (30) qui pourtant, dans son *Répertoire des Peintures* (Paris, Leroux, 1910), avait admis l'identité de Robert Campin et du Maître de Flémalle, émit en 1918 des doutes sérieux, parce que la notoriété de Campin n'était pas aussi marquée que celle de Daret, parce qu'il n'est cité dans aucun auteur italien, parce que M. Reinach croit à deux Roger de la Pasture — qu'il préfère jusqu'à nouvel ordre, attribuer au grand Roger les œuvres du Maître de Flémalle.

On peut trouver peu décisives ces raisons de douter ; on peut d'ailleurs toujours se refuser à une conviction établie sur des présomptions, aussi longtemps qu'un document péremptoire n'est pas venu les con-

firmer. Mais, pareille réserve ultra prudente anéantirait presque tout ce que nous savons ou croyons savoir, de l'histoire de l'art.

UNE OBJECTION

Des objections? Certes, il en est. A toute preuve par probabilités, on peut toujours opposer le scepticisme. La plus grosse des raisons de douter, c'est l'insuffisance des documents sur l'œuvre de Robert Campin. Ce que j'ai dit précédemment montre qu'il ne faut point en exagérer la valeur.

Mais il est une objection que j'ai entendu formuler par M. Verlant et qui me paraît bien faible. C'est celle du portrait religieux de Cologne, H. de Werl. La seule indication positive, déclarait le Directeur des Beaux-Arts, désigne Cologne et non Tournay. M. Verlant semblait donc considérer comme peu vraisemblable qu'un homme de Cologne fasse faire son portrait par un homme de Tournay. Il ne s'apercevait pas que lui-même avait cru reconnaître Niccolo d'Este, dans un portrait attribué au Maître de Flémalle.

En ces années 1437-1438, les rapports de Cologne et de Tournay sont attestés par des documents. M. Houtart les indique dans sa brochure que le *Burlington* a pu appeler avec raison : *one of the best contributions on the basis of archival exploration*. Les

Minorites, dont était Werl, avaient à Tournay, à cette époque, une importante maison. J'ai dit précédemment pourquoi la présence de Werl à Tournay était certaine depuis les textes retrouvés par M. Hocquet (31).

On raisonne presque toujours comme si les cités du XVe siècle avaient été des vases clos, et l'on semble croire qu'avant l'invention des chemins de fer, les habitants des villes restaient enfermés dans leurs murs, presque sans communication avec le dehors. Or, spécialement pour les artistes, rien n'est plus faux. Les communications entre Tournay et Gand étaient constantes; les relations entre nos villes, Anvers, Bruxelles, Liége, fréquentes. Les peintres et les artisans étaient de grands voyageurs, se déplaçant sans cesse. Faut-il rappeler qu'on croit avec de sérieuses raisons, qu'Hubert van Eyck fit un pèlerinage en Terre-Sainte, que Jean van Eyck passe de la Cour de Liége à celle de Bourgogne, qu'on le suit à Lille, à La Haye, en Portugal, que Roger de la Pasture assista à Rome au jubilé de 1450? Et tant d'autres exemples, antérieurs, postérieurs, plus ou moins fameux, de ces migrations incessantes!

En réalité, c'est tout à fait improprement qu'on parle au XVe siècle, de l'école gantoise, de l'école bruxelloise, de l'école tournaisienne; il n'y a pas d'écoles, tout au plus des ateliers. Et tous ces ateliers

sont en relations permanentes; aucun n'ignore ce qu'il se fait d'important dans les autres, il y a un art septentrional, *unique*, qui s'impose à toutes nos provinces et en franchit les frontières, ainsi que je l'ai dit précédemment.

L'HYPOTHESE RHENANE ?

Reste, pour mémoire, une hypothèse que MM. Verlant et Wauters envisageaient avec sympathie et dont ils me firent part jadis dans des conversations particulières. Hélas! La mort ne leur a pas permis d'apporter leurs preuves. Je me souviens toutefois que les armoiries rhénanes de Calcum-Lohenhausen, qu'on a cru retrouver dans l'*Annonciation* de Mérode, de même que le portrait du prélat rhénan, retenaient vivement l'attention de M. Verlant.

Le blason Calcum de Lohenhausen est d'ailleurs fort douteux. M. Hulin remarque qu'un écusson de composition aussi banale que celui-ci : fasce accompagnée de trois annelets, a dû nécessairement être porté par de nombreuses familles en tous pays. On ne peut jamais l'identifier avec certitude en l'absence d'autres indications. En revanche, l'écusson d'Inghelbrechts : un chevron, chargé sur sa pointe d'une chaîne de quatre chaînons, pliée en chevron, constitue une figure exceptionnelle, selon toute probabilité uni-

que et par conséquent d'identification non douteuse.

Or, M. Hocquet a retrouvé dans les archives de Tournay une mention, à la date du 2 juillet 1434, attestant que le magistrat de Tournay avait fait présent de quatre lots de vin à Raymond Inghelbrechts de Malines.

L'examen des armoiries nous ramène donc encore à Tournay et n'ajoute rien à l'hypothèse rhénane. Il ne s'agit d'ailleurs, lorsqu'on propose cette dernière, que d'une impression, impression vague, mais qui n'est point cependant, reconnaissons-le, sans fondement. Il est certain qu'il y a, dans diverses œuvres du Maître de Flémalle, un accent germanique, je ne sais quelle lourdeur, quelque chose d'indéfinissable mais assez étrange dans l'art de chez nous. M. A.-J. Wauters, qui avait d'abord pensé, vers 1882, identifier le Maître de Flémalle avec Schongauer, puis avec Hubert van Eyck, était fort impressionné par cet accent spécial.

N'oublions pas, d'ailleurs, les influences réciproques possibles entre l'art flamand et celui du Rhin, M. Girodée a montré dans son *Martin Schongauer* (Collection des Maîtres de l'art, Plon, Paris), combien la peinture « flamande » et notamment l'art du Maître de Flémalle de la première moitié du XV[e] siècle avait été étudiée par les maîtres allemands et surtout par ceux des écoles du Rhin.

M. F. Koch (32) a cité comme un élève du Maître de Flémalle, un peintre de Westphalie dont l'église de Schoffingen possède une *Annonciation*, visiblement inspirée de l'*Annonciation* de Mérode et plus proche encore peut-être de celle du Musée de Bruxelles. Ce tableau fut exposé à Dusseldorf en 1904 (n° 111) et donna lieu à d'intéressantes remarques de M. Bautier (33). L'*Annonciation* de Mérode paraît avoir inspiré non seulement des peintres, mais des sculpteurs, ce qui prouve qu'elle était très connue au XVe siècle.

Nous ne savons rien de l'œuvre de ceux dont les archives nous ont livré les noms. Par contre, l'influence du Maître sur le Bruxellois Colin est manifeste.

Ces imitations ne supposent pas nécessairement des rapports d'atelier, sinon il faudrait ranger, avant tous, parmi les élèves du Maître de Flémalle, Conrad Witz. Car, parmi les peintres du XVe siècle, il en est un qui présente, avec le Maître de Flémalle, de telles analogies qu'elles ne peuvent pas s'expliquer par le hasard, c'est Conrad Witz (34), né vers 1400 à Constance et ayant travaillé à Genève et à Bâle, où il mourut en 1447. Mêmes colorations claires, même souci très spécial des ombres portées, même amour des étoffes épaisses à larges plis, même aspect sculptural de certaines figures, même soin des petites vues de villes dans ses fonds... Comment admettre

pourtant un rapport quelconque entre ce peintre suisse et le Maître de Tournay?

Voilà une difficulté qui paraît insurmontable. Elle l'est moins lorsqu'on sait que Conrad Witz eut pour père Hans Witz qu'il accompagna dans des voyages en France. Des documents de 1424-1425, publiés par De la Borde, mentionnent « Hance de Constance, paintre » comme ayant travaillé pour le duc de Bourgogne. Philippe le Bon se fit, en 1425, préparer un équipement magnifique pour un combat singulier qu'il devait avoir avec le duc de Gloucester. Ce travail se fit à Bruges, de mars à juin, et fut confié à un orfèvre, à deux brodeurs et à deux peintres : Colart le Voleur et Hans Witz. Witz devait faire les « patrons et autres choses de son métier ». Il dut sans doute connaître Jean van Eyck qui venait d'être nommé peintre et valet de chambre du duc (mai 1425).

Quant à Conrad, on le retrouve à Constance de 1412 à 1427, puis à Rottweil, à Bâle de 1431 à 1439, à Genève jusqu'à sa mort (1447). M. Mandach, à qui j'emprunte ces détails publiés dans l'*Histoire de l'art* de M. Michel, ajoute : « On a rapproché Hans Witz du Maître de Flémalle, sans toutefois admettre la possibilité d'une identification entre ces deux maîtres. » Serait-ce là la découverte de M. A.-J. Wauters? Il serait superflu de l'apprécier

maintenant; mais M. Ganz estime que les deux artistes ont pu se rencontrer à Bâle, au concile de 1441 auquel assista Henri de Werl, ou même travailler ensemble dans un atelier franco-flamand, à Dijon, par exemple. Hypothèses, sans doute, mais qui n'ont rien d'improbable.

Enfin, l'analyse des testaments tournaisiens publiés par De la Grange (35), révèle l'importance des monuments funéraires, sculptés dans la pierre ou le bois, acompagnés ou non de volets de plate peinture, et des draps ou toiles peintes à l'huile ou à la détrempe. S'il n'en reste que peu aujourd'hui, il n'en est pas moins certain qu'ils furent très abondants et exigèrent le concours de nombreux artistes. Les archives nous donnent des noms de peintres : Blandain et Willemet furent des apprentis de Campin. Bien d'autres après eux, Leduc notamment, suivirent l'exemple des maîtres et les traditions de l'école. Mais on ne connaît pas d'œuvres de ces peintres. N'est-ce pas dans ce groupe qu'il serait raisonnable de chercher le ou les auteurs des œuvres qu'on attribue aujourd'hui avec hésitation, soit au Maître de Flémalle, soit à Roger de la Pasture, à leur atelier ou à leur école?

UN ESSAI DE CHRONOLOGIE

Voici, d'après Friedlander, quelques dates à attribuer aux œuvres dont nous avons parlé :

1425 *La Madone dans un banc de gazon.*
1428 *L'Annonciation* de Mérode.
1428 *La Nativité* de Dijon.
1428 *La Madone dans une Absidiole.*
1430 *La Descente de Croix* perdue.
1430 *Portrait d'Homme* de Berlin (le pseudo Strozzi).
1438 Les panneaux Werl.

De ces dates, la dernière seule est certaine, les autres sont conjecturales, M. Hulin de Loo (36) a apporté pourtant une précision pleine d'intérêt. La *Descente de Croix*, dont la copie de Liverpool nous a conservé l'ordonnance, est reproduite dans le Livre d'Heures (collection d'Arenberg) offert à Catherine de Clèves lors de son mariage, en 1430. L'œuvre du Maître de Flémalle est donc antérieure.

On comprendra l'importance exceptionnelle de cette remarque si l'on se rappelle que l'admirable *Adoration de l'Agneau* ne fut terminée qu'en 1432.

L'opinion courante assigne à cette date l'aurore de l'école flamande. Les van Eyck sont non seulement les premiers dans le mérite; ils sont les premiers

dans le temps. Avant eux, rien. Ils ont inventé la peinture à l'huile, ils ont inventé la peinture.

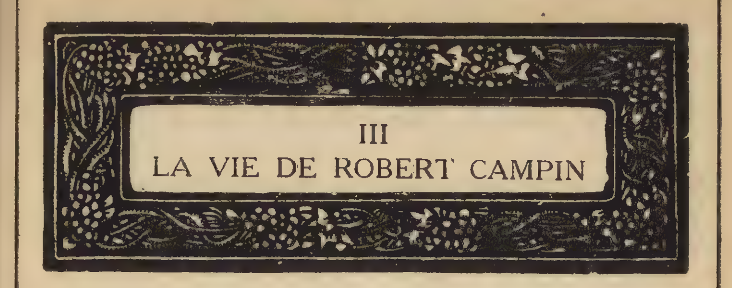
Pareille opinion est fausse. Le miracle des van Eyck — que nous n'entendons pas diminuer, — doit être ramené à des proportions humaines. Ils ont eu des précurseurs, ils ont eu des contemporains. La peinture à l'huile était en usage à Tournay dès le XIVe siècle. On peut mettre le Maître de Flémalle au même rang qu'Hubert van Eyck, sur l'œuvre duquel on sait d'ailleurs si peu de chose certaine et dont la gloire, un peu conventionnelle n'a d'autre source que la fameuse inscription : *Major quo nemo repertus.*

Remarquons encore que la découverte de M. Hulin de Loo est une nouvelle confirmation de l'hypothèse Campin. Si le Maître de Flémalle a, avant 1430, exécuté un tableau aussi important que *La Descente de Croix*, il ne peut être Jacques Daret, né vers 1403 et reçu apprenti chez Campin le 12 avril 1427. Nous voici, à nouveau, obligés de remonter de l'élève au maître.

Si l'on a pensé d'abord à Daret, c'est à la suite de von Tschudi, qui croyait devoir placer l'activité du Maître de Flémalle vers et après le milieu du XVe siècle. En réalité, elle appartient, comme celle d'Hubert van Eyck, à la première moitié de ce XVe siècle, à cette époque mystérieuse des origines,

sur laquelle tant de certitudes restent encore à acquérir.

Von Tschudi estimait que le Maître de Flémalle était un archaïsant attardé, ayant subi l'influence de Roger van der Weyden et de Conrad Witz; pareille opinion était raisonnable lorsqu'il situait le Maître de Flémalle jusque dans la seconde moitié du XV[e] siècle, elle doit être renversée si on le recule d'une génération. Le Maître de Flémalle est un précurseur et c'est Roger et Witz qui ont subi son influence. Pareille rectification ne fait que le grandir.



III
LA VIE DE ROBERT CAMPIN

Après avoir ainsi dénombré les œuvres que les critiques les plus autorisés attribuent au Maître de Flémalle et dont quelques-unes au moins : celles de Francfort, l'*Annonciation* de Mérode, les panneaux de Werl et la *Nativité* attestent un génie de premier rang, après avoir ensuite montré que leur auteur, erronément baptisé, ne peut être que Robert Campin, de Tournay, selon la proposition de M. Hulin de Loo, proposition appuyée sur une série de présomptions nombreuses et concordantes, plus fortes que celles dont se contente, pour d'autres artistes, l'histoire de l'art, il nous reste à exposer ce qu'on sait de la vie de Robert Campin. Nous ne pourrions, pour ce dessein, choisir meilleur guide que M. Maurice Houtart, qui, avant de devenir Ministre des Finances du royaume de Belgique en 1926, avait consacré de sa-

vantes études à l'histoire mouvementée de sa ville natale (37).

Né en 1378 ou 1379, probablement à Valenciennes, Robert Campin était maître-peintre à Tournai dès 1406. De ce que sa femme, Isabelle de Stockem, avait sept ou huit ans de plus que lui, on a déduit qu'il se serait marié très jeune et aurait appris son art dans le pays mosan, où se trouve le village de Stockem; mais on peut supposer avec plus de vraisemblance qu'il épousa une veuve et que la dot de celle-ci lui permit de fonder un atelier. En 1406, il fit des travaux de réparation à l'église Saint-Brice et livra un petit tableau à la veuve de Maître Jean de Brabant, l'un des meilleurs imagiers tournaisiens du XIVe siècle.

Le 6 février 1408, il acquit pour 60 livres tournois, outre les charges, une maison sise en la Lormerie (actuellement rue des Chapeliers) devant la grande boucherie et touchant par derrière aux dépendances de la cathédrale.

Les comptes de Saint-Brice — seuls comptes paroissiaux de cette époque dont on ait conservé une série — le montrent encore occupé dans cette église en 1409-1410. Il fut chargé d'y peindre et dorer la statue du patron de la paroisse et le dais qui la couvrait. C'était un travail d'atelier dans lequel le maître n'intervint que pour diriger, comme le montre

le texte suivant : « aux valets dudit maistre Robert, pour le vin et courtoisie faite à eux afin que ledit ouvrage fut avancé... » La statue en question avait été taillée par J. Tuscap, imagier bien connu.

Le 29 décembre 1410, il achète pour 4 livres tournois le droit de bourgeoisie, ce qui n'était pas l'usage des gens de métier, si ce n'est de ceux qui étaient employés par la ville. Déjà en 1408 il avait peint de fines couleurs à l'huile les armes de Tournai sur la bannière de la tour des halles; en 1414, lorsque les arbalétriers tournaisiens partirent en campagne, il fut chargé de peindre leurs étendards, pennons et pavois; de même en 1415; en même temps, il décorait d'or et « d'ouvrage de peinture » la bretèque communale pour le prix de 52 livres tournois.

Son atelier jouissait à cette époque d'une réputation qui attirait des apprentis d'élite. Ainsi, nous savons, grâce à une découverte récente de M. l'archiviste Van der Haeghen, que, vers 1415, le peintre gantois Gheeraert de Stoevere, qui appartenait à une importante et riche famille du métier, lui confia à son fils. Le jeune Hannekin de Stoevere resta chez Campin jusqu'en 1419, apprit ensuite à Gand le métier de batteur d'or, et fut jugé capable dès 1425 de peindre la *Vie de la Sainte-Vierge* et la *Cène* dans une chapelle de l'église Saint-Sauveur de Gand.

L'entrée de Jacques Daret dans l'atelier de la Lormerie doit remonter à 1416 au plus tard; celle de Roger de la Pasture fut un peu antérieure, apparemment. Vers 1423, deux « compagnons » de l'atelier Campin se marièrent. Il eut aussi comme apprenti Haquin de Blandain et un certain Willemet, qui furent inscrits dans la corporation en 1426 et 1427.

L'année 1423, qui donna aux métiers tournaisiens l'autonomie et une part du pouvoir politique, mit Robert Campin sur le chemin des honneurs municipaux. En 1420, il était compté parmi les notables de sa paroisse; le voici, dès la constitution des corps de métiers, sous-doyen de la bannière des orfèvres, c'est-à-dire doyen des peintres; en 1425 et 1427, membre du collège des eswardeurs, l'un des trois conseils qui formaient anciennement le corps communal; puis égliseur de Saint-Pierre, sa paroisse; capitaine de son quartier; procureur du couvent de la Haute-Vie et l'un des VI commis aux comptes de la ville. Malheureusement pour notre peintre, en 1428, une réaction se produisit contre le mouvement démocratique dont il avait profité. Un de ses confrères ayant été accusé de paroles séditieuses, il refusa de témoigner contre lui et fut, en conséquence, déclaré indigne de tout office public.

Vers 1420, il avait quitté la Lormerie pour s'installer rue du Puits-l'eau; et ce fut alors l'apogée de

sa carrière. Sa supériorité incontestée parmi les peintres tournaisiens, son autorité en matière d'art sont établies par tout un ensemble de textes. Plus que jamais il était l'homme de confiance de la ville : de 1425 à 1428, il peignit des tableaux de serment pour les doyens des métiers et les échevins de Saint-Brice, les statues encastrées dans la façade de la halle des doyens, celles de Saint-Piat et de Saint-Eleuthère, du roi Charles VII, de la Reine et du Dauphin, qui ornaient l'entrée de la halle des jurés; la coupole de la chapelle de la halle, etc. Comme la commune démocratique avait supprimé la confrérie des Damoiseaux, antique association patricienne, elle voulut remplacer ce groupe qui faisait l'un des principaux ornements de la célèbre procession de septembre : Campin fut chargé de confectionner une nouvelle châsse, sculptée, dorée et ornée de statuettes, de peindre les gonfanons qui devaient l'accompagner et divers insignes. Il dut faire aussi le croquis des costumes des magistrats.

En 1428, il peignit les statues de « l'Annonciation Notre-Dame et Saint-Gabriel » qu'une pieuse défunte avait fait exécuter pour l'ornement de sa paroisse.

C'est durant cette période, la plus brillante de l'atelier de Campin, que Jean van Eyck, installé à Lille de 1426 à 1428, rendit visite aux peintres de

Tournai. On sait que la ville lui offrit un présent de quatre lots de vin le 18 octobre 1427. Comme c'était précisément la fête de Saint-Luc, il n'est pas douteux que le grand peintre ait voulu s'asseoir au banquet traditionnel avec ses confrères tournaisiens. Il revint à Tournai le 23 mars 1428. De ces faits, on peut conclure que l'art des rénovateurs de la peinture flamande fut dès lors connu de Campin et de ses élèves.

En 1432, voici de nouveau maître Robert devant la justice communale, et pour un cas beaucoup plus fâcheux que le délit politique de 1428. Au mépris des règlements corporatifs comme de la morale, il s'était permis, quoique marié et sexagénaire, de mener « orde et dissolue vie » avec une certaine Laurence Pollet. Cela durait depuis longtemps et sans doute l'on avait patienté par égard pour l'importance du délinquant; enfin, on le condamna le 30 juillet 1432 à une année d'exil. Mais une puissante protection intervint. Le 25 octobre, l'on vit arriver Colart Galeriau, serviteur de Marguerite de Bourgogne, comtesse douairière de Hainaut, lequel « apporta lettres de par la dite dame touchant le bannissement de maître Robert Campin ». Le jour même, la peine fut commuée en une amende de 50 sous tournois.

Cependant, le scandale de cette condamnation, et plus encore la perspective d'une longue absence du

maître, avaient mis l'atelier en émoi. Le surlendemain du jugement, Roger de la Pasture s'était fait recevoir maître du métier, comme c'était son droit depuis longtemps déjà; puis ce fut le tour de Willemet, autre apprenti de Campin, et enfin le 18 octobre — c'est-à-dire quelques jours avant l'intervention de Mme de Hainaut — celui de Jacques Daret.

Ces vides ne se comblèrent point. S'il est admissible que Campin ait conservé des ouvriers, aucun de ceux-ci ne fut inscrit comme apprenti ni ne passa maître. Il s'ensuivit, comme nous en verrons deux preuves ci-après, qu'il cessa d'entreprendre des travaux importants. Mais on peut se demander si cette dernière partie de sa vie, débarrassée de la direction d'un atelier, ne fut pas la plus productive en œuvres purement artistiques.

Un texte de 1434 le montre faisant autorité en matière d'art. Il s'agissait de commander pour l'église Saint-Nicolas un retable représentant le patron de la paroisse. Campin fut requis d'accompagner les marguilliers et le sculpteur dans une tournée d'études qu'ils firent dans différentes églises.

En 1438, apparaît encore son rôle prépondérant. Les exécuteurs testamentaires de Renaud de Viersain lui payèrent huit sous de gros (soit 56 sous 4 deniers tournois, approximativement 500 francs de notre monnaie actuelle) pour avoir « fait le patron de

la vie et passion dudit monseigneur Saint-Pierre, pour montrer icelui à plusieurs maistres pour en marchander ». Cette œuvre, destinée à la chapelle Saint-Pierre, sise rue Saint-Martin, fut exécutée « bien et duement selon ledit patron » par un jeune peintre nommé Henri de Beaumetiel, sur 56 aunes de toile, plus 12 aunes qui servirent pour peindre les portraits du donateur et de sa femme. Le prix fut de sept livres de gros (49 lb. 8 s. d. t. soit environ 2,000 francs). A notre avis, ce texte fait ressortir la maîtrise de Campin, en lui attribuant dans un véritable tableau, ou mieux dans une série de tableaux, la disposition générale, le dessin, le choix des couleurs : en effet, le patron, semblable aux cartons que les peintres livraient aux tapissiers, devait offrir ces éléments.

A défaut de textes qui mettent mieux en relief la valeur artistique de Campin, faut-il conclure avec M. Wauters qu'il ne fut qu'un « décorateur obscur »? Nullement, car sa personnalité ressort d'un ensemble d'indices qui le classent hors pair parmi les peintres tournaisiens de la première partie du XVe siècle. Par sa position dans la corporation, par le titre de « Maître » qui accompagne toujours son nom, par la clientèle de la ville et des églises, par le nombre et la qualité de ses apprentis, par une sorte de suprématie qu'il exerçait à Tournai dans le domaine de l'art, il paraît supérieur à tous les autres. On peut

ajouter qu'il s'enrichit. Quelques documents recueillis dans les actes de l'échevinage de 1420 à 1430 le montrent propriétaire de maisons et de rentes; en 1428, il plaça cent écus sur la ville de Tournai.

La carrière de Campin, on le sait par un texte authentique, se termina le 26 avril 1444.

Je me suis efforcé de présenter aussi exactement que possible l'état de la question au moment où j'écris (1930). Bien que j'accepte l'identification du Maître dit de Flémalle avec Robert Campin — et l'on doit se contenter, pour la plupart des peintres du XV[e] siècle de présomptions beaucoup moins concluantes —, je n'ai pas dissimulé les incertitudes qui environnent encore la vie et le catalogue de ce très grand artiste.

Alors que M. James Weale croyait distinguer dans les œuvres attribuées au Maître de Flémalle la main de trois artistes différents, et différents de Roger, certains critiques, et notamment MM. Jamot et Renders, reprenant une opinion ancienne, estiment que les œuvres du Maître de Flémalle sont des œuvres de Roger de la Pasture, ce qui effacerait Campin et grandirait dans des proportions considérables la figure de Roger. J'ai examiné cette controverse dans mon livre sur Roger (Van Oest, 1930)

et M. Edouard Michel vient d'apporter à l'appui de l'opinion qui sépare Flémalle de Roger, d'ingénieux arguments dans la livraison de mai 1930 de la *Revue de l'Art ancien et moderne.*





NOTES

(1) Consultez *Ulysse Chevalier : Répertoire des sources historiques du Moyen Age* (1894-1899) : *Jourdan et van Stalle : Dictionnaire encyclopédique de géographie historique du royaume de Belgique* (1896) ; *Ed. Michel: Abbayes et Monastères de Belgique* (1923).

(2) *J.-K. Huysmans : Trois Primitifs.* Paris, Vanier 1905.

(3) *Jules Destrée : Van der Weyden (Roger de le Pasture).* Bruxelles, Kryn, 1926.

(4) Voir *Maeterlinck : Roger Van der Weyden* et les *Imagiers de Tournay.* Extrait des Mémoires de l'Académie. Bruxelles 1901. *Paul Rolland : Peintres et Sculpteurs tournaisiens au XVe siècle.* Extrait de la Revue d'Art, Anvers, oct.-déc. 1926.

(5) Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique, 1925, p. 106.

(6) *De Mély : Signatures de Primitifs dans la Renaissance de l'art français,* 1923, p. 543-545.

(7) *Mély : Les signatures des Primitifs.* Renaissance de l'art français, 1923, p. 543-545.

(8) Ce serait, suivant M. de Mély, la rue du Vanneken Aerd à Gand???

(9) M. Hocquet, le savant archiviste de Tournay, a retrouvé à Tournay le passage des Ingelbrechts de Malines (voir plus loin).

(10) *L. Maeterlinck : Une Ecole pré-eyckienne inconnue.* Bruxelles, Van Oest, 1925. Si la thèse franco-gantoise reste discutable, l'ouvrage est intéressant par son grand nombre d'illustrations.

(11) *Bautier.* Rassegna d'Arte, Milan, 1912, p. 109.

(12) Voir à ce propos, une note de M. *Joseph Destrée,* dans la Revue de l'Art (juillet 1926). *Un primitif flamand de la National Gallery modifié au cours du XIXe siècle.*

(13) Ce petit meuble, en usage en France, s'appelle « carriou » en provençal et un « alloir » dans le dialecte du Hainaut.

(14) Signalé par Passavant, dès 1842, comme une œuvre remarquable de van Eyck.

(15) *A. Hocquet : Le Maître de Flémalle. Quelques documents.* Anvers, Sécelle, 1925.

(16) A comparer avec une Vierge du Musée de Douai, et avec le volet gauche du triptyque de Middelbourg par Roger de la Pasture.

(17) *Louis Gonse : Les chefs-d'œuvre des Musées de France.* Paris, Maey, 1900, p. 24.

(18) *Durand Gréville : Les Arts Anciens de Flandre.* Bruges, 1905.

(19) Autrefois dans la cathédrale de Palencia.

(19bis) Burlington Magazine, 1909, vol. XV, p. 80.

(20) *Hulin de Loo.* Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand, 1901.

(21) *Hulin de Loo.* Catalogue critique de l'Exposition de Bruges, 1902.

(22) D'autant plus que nous savons que le Maître a eu plusieurs élèves dont nous ne connaissons aucune œuvre. M. James Weale croit à trois mains différentes : le mystique, le peintre aux inscriptions hébraïques, le peintre des intérieurs? Burlington Magazine, 1902.

(23) *Jules Destrée : Vander Weyden (Roger de le Pasture).* Bruxelles, Kryn, 1926.

(24) *Hulin de Loo : Catalogue critique* de l'Exposition de Bruges, 1902, Gand, Siffer, 1902.

(25) *Maurice Houtart : Jacques Daret, peintre tournaisien du XV*e *siècle.* Tournay, Casterman, sans date.

(26) *Maurice Houtart : Quel est l'état de nos connaissances en ce qui concerne Robert Campin, Jacques Daret et Roger Van der Weyden?* Communication au XXXIIe Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, Gand, 1913.

(27) *Hulin de Loo : An Authentic Work of Jacques Daret 1434.* Burlington Magazine, juillet 1909.

(28) M. Salomon Reinach a signalé un autre curieux tableau de ce sujet qui tient de Campin, de Roger et de Daret, sans pouvoir être attribué à l'un ou à l'autre. Burlington Magazine, mai, 1927.

(29) *Conway : New Light on the Flemish Painters.* Burlington Magazine, janvier 1926.

(30) *S. Reinach : Le Maître de Flémalle.* Dans le Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques. Paris, Imprimerie Nationale, 1918, pp. 74 et s.

(31) *Hocquet : Le Maître de Flémalle. Quelques documents.* Anvers, Secelle, 1925.

(32) *F. Koch : Un élève du Maître de Flémalle.* Repertorium für Kunstwissenschaft. XXIVe vol., p. 290.

(33) *P. Bautier.* Rassegna d'arte, Milano, 1912, p. 109.

(34) *Paul Ganz : Die Kunst des Conrad Witz.* Extrait de Jahresbericht der Amerbach Gesellschaft, 1925.

Dr. Burckardt: Conrad Witz. Jahrbuch der preuss. Sammlungen, 1906.

Marguerite Devigne : L'Art suisse dans la vie intellectuelle, livraison de juillet-août 1924.

(35) *De la Grange : Choix de testaments tournaisiens.* Annales de la Société Historique de Tournay. Nouvelle série, t. II.

(36) *Hulin de Loo : Sur la date de quelques œuvres du Maître de Flémalle.* Bulletin de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique, 1911, p. 109. Revue de l'Art chrétien, 1911, p. 197.

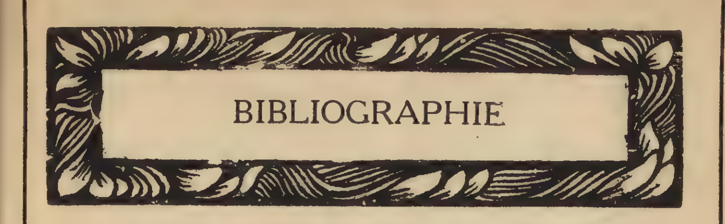
(37) *M. Houtart : Les Tournaisiens et le Roi de Bourges.* Tournay, Casterman, 1908.

(38) *Comte Durrieu ; Les débuts des van Eyck.* Gazette des Beaux-Arts, 1903.

(39) *Heures de Turin.* Avec une notice de Paul Durrieu. Paris, 1902.

(40) *Heures de Milan.* Troisième partie des Très Belles Heures de Notre-Dame, enluminées pour le duc de Berry et Guillaume de Bavière-Hainaut. Introduction par G. Hullin de Loo. Bruxelles, Van Oest, 1911.





Outre les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art, les catalogues des Musées et des expositions, et les articles spéciaux cités en notes au cours de ce travail, il convient de mentionner pour la bibliographie du Maître de Flémalle, les ouvrages suivants :

1842. PASSAVANT. — Lettre à M. Delpierre à Bruges sur les productions de l'Ecole flamande aux XV[e] et XVI[e] siècles. (Messager des Sciences historiques de Belgique, Gand, p. 208.)

DE LA GRANGE et CLOQUET. — *Etudes sur l'art à Tournay.*

1898. VON TSCHUDI. — *Der Meister von Flemalle.* (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, fasc. I et II.

1902. G. HULIN DE LOO. — *Jacques Daret* et *Le Maître de Flémalle, ci-devant de Mérode.*

Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs à Bruges. (Gand, Siffer, pp. 35-37.)

1902. HENRY HYMANS. — *L'Exposition des Primitifs à Bruges.* (Gazette des Beaux-Arts, Paris.)

1904. HASSE. — *Rogier von Brugge, der Meister von Flemalle.* (Strasbourg.)

1905. J.-K. HUYSMANS. — *Trois Primitifs.* (Paris, Vanier.)

1907. MAURICE HOUTART. — *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle.* (Tournay, Casterman.)

1907. A.-J. WAUTERS. — *L'Ecole de Tournay.* (Revue de Belgique, Bruxelles.)

1909. FIERENS-GEVAERT. — *Le Maître de Flémallle (Jacques Daret?).* (Dans les Primitifs flamands, fasc. III, Bruxelles, Van Oest.)

1909. HULIN DE LOO. — *An authentic Work of Jacques Daret.* (Burlington Magazine, t. XV, p. 202.)

1911. HULIN DE LOO. — *Nativity of Our Lord of Jacques Daret.* (Burlington Magazine, livr. de juillet, p. 218.)

1913. LOUIS MAETERLINCK. — *Nabur Martins, le Maître de Flémalle.* (Bruxelles, Van Oest.)

1913. WINKLER. — *Roger van der Weyden und der Meister von Flemalle.* (Strasbourg.)

1913. HOCQUET, HOUTART, RAVEZ et SOIL DE MORIALME. — *Tournai dans l'art et dans l'histoire.* (Numéro spécial de Wallonia, Liége.)

1914. JULES DESTREE. — *L'Enigme du Maître de Flémalle.* (Wallonia, Liége.)

1916. FRIEDLANDER. — *Von Eyck bis Memling.* (Berlin.)

1918. S. REINACH. — *Le Maître de Flémalle.* (Bulletin archéologique, Paris.)

1921. CONWAY. — *The van Eycks and their fallowers.* (London.)

1924. VERLANT. — *La peinture ancienne à l'Exposition de l'art belge à Paris.* (Bruxelles.)

1924. FRIEDLANDER. — *Altniederländische Malerei*, t. II (Roger u. Flémalle). (Berlin, Cassirer.)

1925. L. MAETERLINCK. — *Une Ecole Préeyckienne inconnue.* (Bruxelles, Van Oest.)

1926. JULES DESTREE. — *Van der Weyden (Roger de le Pasture).* (Bruxelles, Kryn.)

1928. EMILE RENDERS. — *Withelm van Köln et l'énigme Maître de Flémalle.* (Bruges.)

1928. PAUL JAMOT. — *Roger van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle.* (Paris, Gazette des Beaux-Arts, novembre.)

1929. PAUL ROLLAND. — *Roger de la Pasture (Van der Weyden est-il le Maître de Flémalle).* (Anvers, Revue d'Art.)

1929. FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS.— *Histoire de la Peinture flamande : la Maturité de l'art flamand.* (Paris et Bruxelles, Van Oest.)

1929. EMILE RENDERS. — *The riddle of Flémalle.* (Londres, Burlington Magazine, juin 1930.)

1930. EDOUARD MICHEL. — *Roger van der Weyden et le Maître de Flémalle.* (Paris, Revue de l'Art ancien et moderne, mai 1930.)

1930. JULES DESTRÉE. — *Roger de la Pasture-Van der Weyden.* (Paris, Van Oest, avec planches.)

MM. E. Verlant et G. Hulin de Loo ont fait tous deux un cours sur le Maître de Flémalle aux cours d'histoire de l'art et d'archéologie professés au Musée royal des Beaux-Arts de Belgique. Malheureusement, ces cours n'ont pas été publiés ni sténographiés.





La Vierge et l'Enfant. (*Francfort, Instit. Städel.*)

P. 2



Sainte Véronique. (*Francfort, Inst. Städel.*)



La Trinité. *(Francfort, Inst. Städel.)*

P. 4



Le mauvais larron. *(Francfort, Inst. Städel.)*



L'Annonciation.

(Bruxelles, Musée)
(Cliché Demeter.)

P. 6



L'Annonciation. *(Madrid, Prado)*



Sainte Barbe. *(Madrid, Prado.)*

P. 8



Portrait de H. Werl. (*Madrid, Prado.*)



L'Annonciation (Volet gauche). *(Coll. de Mérode.)*

P. 10



L'Annonciation (Panneau central).



(Coll. de Mérode.)

P. 11



L'Annonciation (Volet droit). *(Coll. de Mérode.)*



La Vierge et l'Enfant.

(Bruxelles, Musée)
(Cliché Demeter.)

P. 13



Christ en Croix. (*Berlin, Musée.*)

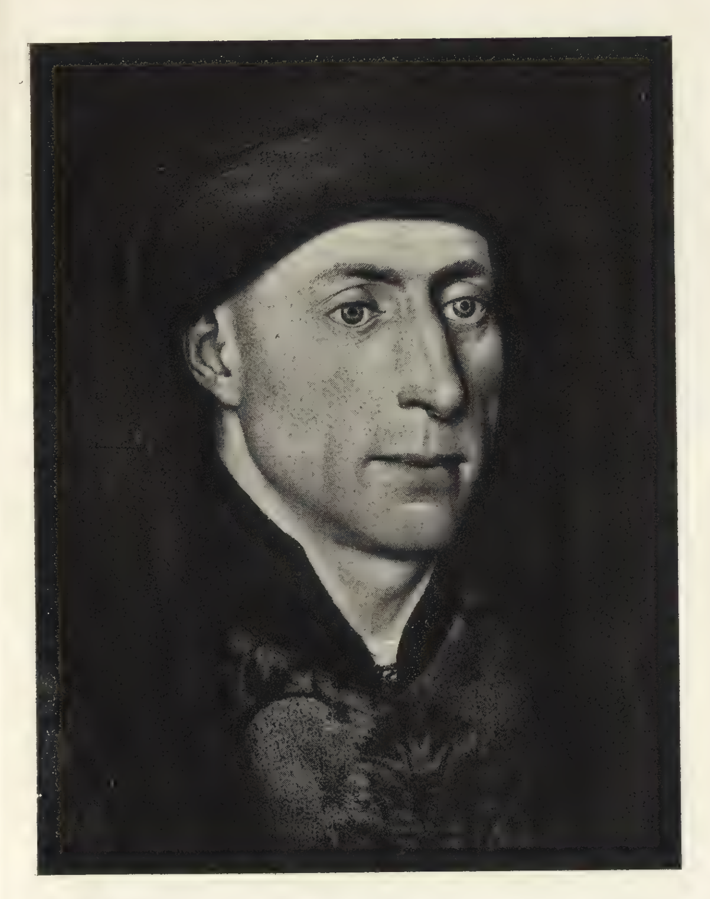


Adoration des bergers. *(Dijon, Musée.)*

P. 15



La Vierge à l'écran d'osier. (Londres, Nat. Gallery.)



Portrait d'homme. (*Berlin, Musée.*)

P. 17



Mariage de la Vierge. *(Madrid, Prado)*



La Salutation angélique. (*Paris, Louvre.*)



Vierge dans un intérieur. *(Leningrad, Ermitage.)*



Vierge dans un intérieur *(Turin, Musée.)*



La Vierge au donateur, avec St. Pierre et St. Augustin. *(Aix, Musée)*



La Trinité. *(Louvain, Musée.)*

